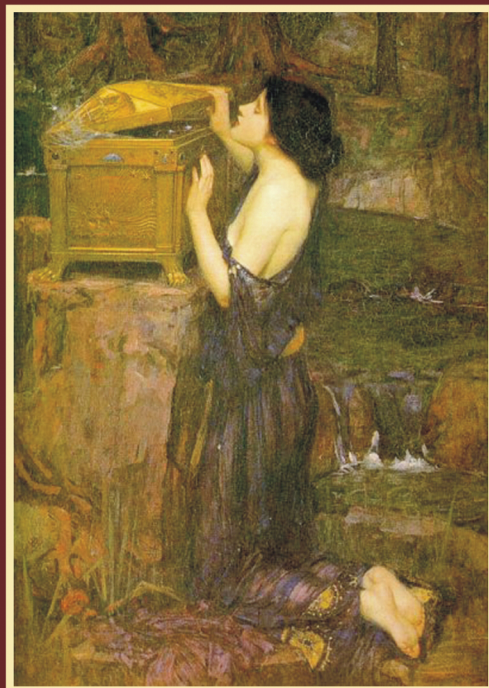


## Pandora Könyvek 15.



*Várady Krisztina*

**POULENC: UN SOIR DE NEIGE**

*Várady Krisztina*

POULENC: UN SOIR DE NEIGE

**Pandora Könyvek**

**15. kötet**

*Várady Krisztina*

**POULENC: UN SOIR DE NEIGE**

*Sorozatszerkesztő:*

prof. Dr. Mózes Mihály

*A 2009-ben megjelent kötet:*

*Gábos Judit*

Dinu Lipatti

(14. kötet)

*Várady Krisztina*

## **POULENC: UN SOIR DE NEIGE**



Líceum Kiadó  
Eger, 2009



A borítón  
John William Waterhouse: *Pandora* (1896)  
című festményének részlete látható

**ISSN: 1787-9671**  
**ISBN 978-963-9894-46-4**

A kiadásért felelős  
az Eszterházy Károly Főiskola rektora  
Megjelent az EKF Líceum Kiadó gondozásában  
Igazgató: Kis-Tóth Lajos  
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád  
Műszaki szerkesztő: Nagy Sándorné  
Borítóterv: Kormos Ágnes

Megjelent: 2009. április      Példányszám: 100

Készítette: az Eszterházy Károly Főiskola nyomdája  
Vezető: Kérészy László

## Tartalom

<b>I. Bevezetés.....</b>	<b>7</b>
I.1. Történeti áttekintés .....	7
I.2. A korszak filozófiája .....	8
I.3. Művészeti mozgalmak a századelőn .....	9
I.4. A szürrealizmus .....	9
<b>II. Paul Éluard .....</b>	<b>11</b>
<b>III. Francis Poulenc .....</b>	<b>15</b>
III.1. A „Hatok” .....	15
III.2. Francis Poulenc .....	16
III.3. Poulenc dalai és kapcsolata a szürrealizmussal .....	19
III.4. Poulenc kórusművei és az Un soir de neige .....	20
<b>IV. Un soir de neige .....</b>	<b>22</b>
IV.1. 1. tétel – De grande cuillers de neige .....	22
IV.2. 2. tétel – La bonne neige .....	27
IV.3. 3. tétel – Bois meurtri .....	36
IV.4. 4. tétel: La nuit le froid la solitude .....	46
<b>V. Utószó .....</b>	<b>54</b>
<b>VI. Melléklet.....</b>	<b>56</b>
VI.1. Paul Éluard .....	56
VI.2. Paul Éluard: Emlékbeszéd Petőfi Sándor halálának századik évfordulójára .....	57
VI.3. „Hatok” .....	58
VI.4. Francis Poulenc .....	58
VI.5. Poulenc kórusműveinek jegyzéke kronológiai sorrendben .....	59
VI.6. A 2. tétel alapjául szolgáló vers eredeti leírásban, zenei tagolás szerint és fordításban .....	59
VI.7. A 3. tétel első versszakának motivikus tagolása .....	60
VI.8. Un soir de neige – teljes kottaanyag .....	61
VI.9. Giorgio de Chirico: Nyugtalanító múzsák .....	68
VI.10. Paul Éluard: Giorgio de Chirico .....	69
VI.11. Yves Tanguy: Öreg látóhatár .....	70
VI.12. Paul Éluard: Yves Tanguy .....	71
VI.13. Joan Miro: Az ég kékjének aranya .....	72
VI.14. Paul Éluard: Joan Miro .....	73
<b>Felhasznált irodalom .....</b>	<b>74</b>



## I. BEVEZETÉS

### I.1. Történeti áttekintés

*„A XX. század valójában az első világháború után, azaz a húszas években kezdődik.”<sup>1</sup>*

Az első világháború a hatalmi-politikai viszonyok, a gazdaság és a társadalmi struktúrák átrendeződését eredményezte. Elmélyítette a meglévő feszültségeket, társadalmi és nemzeti forradalmakat teljesített ki. Végletesen polarizálódtak a társadalmi struktúrák, a polgári intézményrendszerek kiépülése leállt. A háború után feszültségekkel teli rendezésre került sor, ebben új érdek- és erőviszonyok domináltak. A békekötés a veszteséket súlyos jóvátételi kötelezettségekkel sújtotta, Európa térképe átrajzolódott, gazdasági kapcsolatok törtek szét. A rendezésben Anglia és Franciaország jutott döntő szerephez, érdekkülönbségeik azonban akadályozták a folyamatot.

A háború utáni konjunktúra válsága az amerikai gazdaság összeomlásával kezdődött. A tőzsdekrachot hitelválság követte, visszaesett a termelés, többszörösére nőtt a munkanélküliség, elhúzódott az agrárválság, tömegével mentek tönkre a kisvállalkozások. A gazdasági világválság (1929–32) legszembetűnőbb következménye a politikai irányok radikálódása volt. Egyre szélesebb körben terjedt el a meggyőződés, hogy csak gyökeres változás segíthet, tért hódított a fasiszmus és a kommunizmus. A fasiszmus vonzereje a szilárd rend, és a vitathatatlan értékek illúziójában rejlett, míg a kommunizmus a társadalmi elszigeteltség megszüntetésével kecsegtetett. A gazdasági fejlődés egyenetlensége, a megálázó háborús jóvátételek, a politikai bizonytalanság Európa legsúlyosabb tragédiáisorozatába torkollott 1939-ben, amikor Németország megtámadta Lengyelországot, s ezzel kezdetét vette a II. világháború.

A hat éven át tartó öldöklés tömegméretekben hozta felszínre az emberi nem végletes tulajdonságait, romba döntötte Európa nagy részét, és végérvényessé tette aényt is: Európa hatalmi pozíciója leáldozóban van.

\*

---

<sup>1</sup> 1. Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete 376. o. (Gondolat, Bp. 1980)

## I.2. A korszak filozófiája

A XX. század kezdetének művészeti törekvései nehezen érthetők meg a századforduló és századelő filozófiai, pszichológiai téziseinek ismerete nélkül. Filozófiai kérdésekben a századvégi pozitivizmussal szemben elsősorban Nietzsche és Bergson általános szkepticizmusa kapott teret.

**Nietzsche (1844–1900)** filozófiájában nagyrészt az értékek emberi életben elfoglalt helye és szerepe foglalkoztatta. Hevesen támadta a keresztény vallás és egyház értékeit: az askézis, a szenvedés dicsőítése szerinte élet- és természetellenes. Nietzsche szerint a legfőbb kincs az Élet. Jó minden, ami növeli, és rossz minden, ami csökkenti és a halál felé visz. „*Ami legmélyebben foglalkoztatott, az a dekadencia.*” – ezt a dekadenciát a kereszténységben találta meg, az igazak elleni összeesküvők szövetségének tartotta, mely egyesülést az egyház szentesíti. Ezzel szemben pozitívként a teljes életet állította, egy új elit kialakulását és azt az időt, amikor az ember túl tud lépni önmagán. Nietzsche szerint az „übermensch” a történelmi lét értelme és célja.

**Bergson (1859–1941)** elmélete szerint a világ megismerésének útja nem a gondolkodáson, hanem az intuitív belátáson alapszik. A valóságot nem logikai fogalmak szerint értelmezzük, hanem belső szemléletünkön átszűrve a valóságot.

Filozófiájának másik fontos eleme a szubjektív idő fogalmának megteremtése. Az „én” nem objektív ritmusban érzékeli az időt, hanem lelkiállapotától, érzelemgazdagságától, asszociációs készségétől függően. Az irodalomba Proust adaptálja ezt a szemléletet, ezzel új utakra terelve a regény fejlődését.<sup>2</sup>

Legnagyobb hatással a korszak művészetére **Freud (1856–1939)**, és a nevével fémjelzett mélylélektan volt: „*Nem egészen azok vagyunk, mint aminek tudjuk magunkat... minden a gyermekorból jön, tudat alá süllyedt gyermekkori élményeink döntik el sorsunkat.*” Freud az álmokat használta fel, hogy rajtuk keresztül behatoljon a tudatalattiba. Elméletében az elidegenedés és elveszettség érzése fejeződött ki, félelem az élettől. A polgári kapitalista társadalomban a háború a halál-ösztön műve, Freud a kultúrától való csömört a libidó elfojtására vezette vissza. Mindez a kultúra aggasztó leegyszerűsítéséhez vezet, miszerint az alkotó szellemi munka forrásává a szexuális ösztönt avatja. Thomas Mann hangsúlyozza, hogy Freud vizsgálati anyaga, (az ösztön, indulat, tudattalan és az álmok) természetéből fakadóan szorosan kapcsolódik a századforduló irracionálisizmusához.

\*

---

<sup>2</sup> Ez a szemlélet jelenik meg Thomas Mann: Varázshegy c. művében is, ahol az Idő Hans Castorppal egyenrangú főszereplő.

### I.3. Művészeti mozgalmak a századelőn

*„A XX. század első évtizede során minőségi fordulat figyelhető meg az európai kultúrában: megszületik a modern művészet.”*<sup>3</sup>

E születést azonban hosszas vajúdas előzte meg. A már említett filozófiai eredmények mellett a természettudományok robbanásszerű fejlődése (Planc-kvantum-elmélete 1900, Einstein relativitás-elmélete 1905) siettetette a klasszikus világkép felbomlását. Az ipari- és közlekedési forradalom, a világvárosok kialakulása mind tudat- és életérzés meghatározók. *„A használati tárgyak folytonos pótlása újakkal, az anyagi, és csakhamar a szellemi tulajdonhoz való ragaszkodás hanyatlásával jár.”*<sup>4</sup>

A világháború idejének művészeti gyökerei a századforduló művészeti tendenciáiban keresendők. A futurizmus, expresszionizmus, szecesszió stb., mind új kifejezési formákat keresett, s habár nagy részük még kapcsolódott a klasszikus hagyományokhoz, a formabontás már itt elkezdődött. A XX. század első, „háború szülte” irányzata a dadaizmus volt. A dadaizmus nem ismerte el a gondolkodást, a fennálló világrendet, sőt magát a művészetet sem, *„borzalommal utasították el azt a civilizációt, amely lehetővé tette az öldöklést, az egyházakat, amelyek nem ítélték el alávalóságát; és az uralkodó elitet, amely dicsőítette.”*<sup>5</sup> Egyetlen állandó tényezője a „tabula rasa” igénye volt, minden bevett felfogás, minden kulturális vívmány megsemmisítése. Az a tényező okozta vesztét, amely életre hívta: mivel merőben háborús mozgalom volt, a békével, a polgári rendszer egyensúlyának átmeneti helyreállításával értelmét veszítette a „mindent tagadás”. A dadaizmus végnapjaival egyidejűleg formálódni kezdett egy új művészeti irányzat, a szürrealizmus.

\*

### I.4. A szürrealizmus

*„A szürrealizmus abból a mérhetetlen kétségbeesésből született, amely elfog bennünket, ha látjuk, mi lett az emberből a földön, és az ember megváltoztatásának határtalan reménységéből.”* (Carrouges)

Habár Breton a szürrealizmust minden esztétikától mentesnek nevezi, a mozgalom mégis kialakított valami sajátos esztétikát, amely az ellentmondásra, a bizzarr jelenségekre, a szabad képtársításra, az álomra, tehát a valóságtól távoli

<sup>3</sup> Margócsy József: Az irodalom története 1905–1919 4. o. (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1988)

<sup>4</sup> Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete (Gondolat, Bp. 1980)

<sup>5</sup> A századvég és a századelő 287. o. (Corvina, Bp. 1988)

elemekre épül.<sup>6</sup> Ezek a „vívmányok” azonban nyomokban már az előző századokban is felfedezhetők az irodalomban, ahogyan ezt maguk a szürrealisták is felsorolják az 1942-ben megjelent I. Kiáltványukban. A felsorolásban többek közt szerepelnek a XVII. századi „romain noir”-szerzők, de Sade márki botrányos életmódjáért, Achim von Armin: Bizarr mesék c. művéért, Coleridge az önműködő írás „feltalálójaként”, Bertrand az első francia prózavers megalkotásáért, Senancourt: Obermann c. művéért, Baudelaire prózaverseiért és Rimbaud, akinek lázadása és „szó-alkímiája” a szürrealizmus két alappillére lett. A festészetben Dürer, Goya, Bosch, da Vinci, Redon és Moreau képviseli az elődöket. Emellett fellelhetők az ősi rítusok, legendák, szertartások motívumai is. E sokszínűség törvényszerűen nem ötvözhető egy szűken behatárolt, mindenkire érvényes esztétikai irányzatban. A szürrealizmus széles körű elterjedése térben és időben talán éppen e tényben gyökerezik: *„hosszan tartó hatása onnan ered, hogy a szürrealizmus nem valamiféle irodalmi vagy művészeti iskola, hanem sokkal inkább bizonyos lelkiállapot, a szellem meghatározott beállítottsága, mely a lét közvetlen megismerésének átfogó megragadására irányul.”*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Az elnevezés a francia surréalisme: valóságfeletti szóból származik.

<sup>7</sup> A XX. század művészete 44. o. (Corvina, Bp. 1993)

## II. PAUL ÉLUARD

Paul Éluard 1895. december 15-én született Grindel néven egy kispolgári családban. Apja tisztviselő, anyja varrónő volt. Később apja ingatlan-ügynökséget vásárolt, így viszonylagos jómódra tettek szert. 1908-tól a család Párizsban élt. Éluard-t tüdőbetegsége miatt Svájcban (Cladavelben) gyógykezelték, itt ismerte meg orosz származású első feleségét, Galját. A kényszerpihenő alatt vált szenvedélyévé az olvasás, megismerkedett Whitman költészetével. E kettős találkozás hatására kezdett el komolyan foglalkozni az írással, a korszak két kötete:

1913. Első versek

1974. Haszontalanságok dialógusa<sup>8</sup>

1914-ben gyógyultnak minősítették, és hazaengedték. Ugyanebben az évben besorozták, egészségi állapotára való tekintettel segédszolgálatra. Következő kötete 1916-ban jelent meg, Kötelesség címmel, ebben már található néhány jelentős költemény. Műveire egyre határozottabban rányomja bélyegét a háborúellenesség. „*A háború megaláz. Fiatalnak és egészségesnek lenni, most nagyon nehéz.*” Az elkövetkezendő években ez az „ellenállás” jellemzi művészetét. (1918. Versek a békéért c. kötet a szerelem és a háború szembenállását ábrázolja)

1919-től jelenik meg a Litterature c. folyóirat, melynek létrejöttét Aragon, Breton, Soupault és Tzara neve fémjelzi. Éluard-t világképe, személyes élményei és művész-barátai sodorták az I. világháború alatt kialakult dadaizmus mozgalma felé. A lapban a dadaizmus művészeti esztétikájával foglalkozó cikkek mellett háborúellenes írások is megjelentek. A „lábadók” köre befogadta Éluard-t, a folyóirat bevezetőit írta, s egyik verse is megjelent ugyanitt. A dadaizmus, mint művészeti irányzat és életforma kérész-életűnek bizonyult, az értelem teljes megtagadása, az érzelmek felkavarása, a nihilizmus, a „l’art pour l’art” tagadás nem lehetett hosszú életű. 1924-ben megszűnt a Litterature, de ekkorra már megerősödött a dadaizmus „oldalágából” életre hívott szürrealizmus.

Éluard ebben az időben elhagyta Párizst, első komoly válságát élte. Ellentétet érzett eszményi világképe és származása között, nem vállalt munkát, írásaiból élt, valamint művész barátai (többek közt Picasso) támogatták, megjelenő kötetit illusztrálták.

Az 1924-ben megjelenő Revolution Surrealiste c. lap bevezetőjét Éluard írta. A „mindent tagadást” felváltotta az új értékek teremtése utáni vágy, művészetében 3 jellemző érték jelent meg: a költői technika, a szerelem és a politika. Az új irányzat olyan valóságot akart megragadni, amely az addig észlelt konvencioná-

---

<sup>8</sup> Később e kötetek minden fellelhető példányát igyekezett megsemmisíteni.



lis valóságon túlmutat. A szürrealista költészetben a korábban használt eszközök (metafora, hasonlat, megszemélyesítés) nem a mondanivaló illusztrálására szolgálnak, hanem annak helyébe lépnek. Mallarmé koncepcióját: „*a vers nem elbeszél, hanem szuggerál, nem közöl, hanem ösztönöz, mégpedig képek útján.*” Éluard is magáénak érzi: „*nincs szörnyűbb, mint egy poetizált költemény*” A másik fő szervezőelem a meglepetés, a valóságos és az elképzelt világ meglepetés-szerű keverése. A végső cél mindkét esetben a képzelet minden konvenciótól mentes, teljes felszabadítása, mely „*lehetővé teszi, hogy az ember mást lásson, másképp*”

Éluard a '30-as években vált ki a „gomolygó szürrealista ködből”, amely nemcsak megszülte, de költészete jellegét is végérvényesen meghatározta. Lassan ráeszmélt, hogy „*a fényvilág mégsem az igazi. A valóságos világ az, amelyben élünk...a szenvedés, a halál, a nehézkedés világa az embereké...*”

A '20-as évek derekától számos kötete jelent meg:

1926. A fájdalom fővárosa

1929. A szerelem a költészet

1932. Közvetlen élet<sup>9</sup>

1934. Közrózsa

1936. Termékeny szemek

E korai versekben benne rejlik a harmónia utáni vágy, a természetben is ezt keresi Éluard. Panteizmusa Shelley-vel rokonítja, költői alkatuk is több ponton megegyezik. Első korszakának szókimondó rendkívül puritán, P. Emmanuel 9 szóban jelöli meg az éluardi költészet alappilléreit: én, szem, kéz, tükör, nap, víz, arc, tekintet.

Versei mellett irodalmi, művészeti tanulmányai jelennek meg, amelyek egyben a szürrealizmus fontos dokumentumai:

1930. A szeplőtelen fogantatás<sup>10</sup>

1930. Jegyzetek a költészetről

1929-ben ismeri meg Maria Benz-t, igazi nagy szerelmét, szerelmes verseinek múzsáját, Nush-t.<sup>11</sup> A '30-as évek fontos hatása a spanyol polgárháború borzalmainak mély átélése volt. Ennek hatására ismét közeledni kezdett a munkásmozgalomhoz, megírta háborús lírájának talán legszebb versét (A guernicai győzelem 1938), és 1942-ben belépett az illegális Francia Kommunista Pártba.

1940–41-ben mindössze 7 verset írt, a szinte teljes elnémulás a művész reagálása a fasizmusra. A ciklus címe: Pokoljárás.

---

<sup>9</sup> Az irodalmárok e kötetet tartják legkiemelkedőbb alkotásának.

<sup>10</sup> Bretonnal közös könyv, a szürrealizmus egyik alpműve.

<sup>11</sup> Első felesége később Salvador Dalí felesége lett.

A II. világháború a költőt is uniformisba öltöztette. A német megszállás alatt ő vezette Aragonnal az irodalmi ellenállást, röpiratokat közvetített, részt vett az ellenállási munkában, a Gestapo elől a lozér-i hegyekbe menekült. Az ellenállás alatt legálisan is publikált, legjelentősebb verseit azonban álnéven jelentette meg.

Éluard költészete egyre inkább humanizálódott, „*realista lett, szürrealista módon*”. Ettől az időtől olyan nyelvet használt, amely a köznyelv egyszerűségét követte, mégis megőrizte a szürrealizmus egyes elemeit. Egyéni hangjának jellegzetessége, hogy a konkrét és elvont, a fény és homály, a költői és prózai elemek sajátosan keveredtek alkotásaiban. Folyamatosan dolgozott, életében még 4 kötete jelent meg:

1942 Költészet és igazság<sup>12</sup>

1942 Akaratlan költészet, szándékos költészet (esztétikai aforizmák gyűjteménye)

1951 Mindent elmondani

1952 Látnok fivérek

1946-ban meghalt Nush, szerelmi lírája elmélyült, póztalan és őszinte lett. Egyre inkább közeledett a klasszikus formákhoz, sirató énekeinek nagy része meglepően klasszicizált.

1949-ben Magyarországon részt vett a Petőfi centenáriumon, ennek az utazásnak szép emléke Petőfi verse. Ekkor ismerkedett meg József Attila költészetével, hozzá is fogott fordításukhoz, terveit azonban nem valósíthatta meg, 1952. november 18-án szívroham végzett vele.

Két megjelent posthumus kötete:

1953 A fény és morál

1954 A festés szenvedélye

Éluard-t a legnagyobb szürrealista költőnek tartják, illetve a legnagyobbak a szürrealista mozgalomból „kinőtt” költők közül. Művészte azt igazolja, hogy a meg nem munkált „homály” még nem poézis. Érzelmeit és gondolatait gazdagon áradó képekben tárja elénk, a szabad asszociációk révén létrejövő szöveg kereksetlen, lírai beszéd hatását kelti.

Költészetében a formabontás nem önkényesség, az elvont képek használata nem a feltűnés, hanem a tisztaság és egyszerűség keresése. „Szép” verseket írt, annak dacára, hogy a szürrealisták száműzték a szépség fogalmát a művészetből. Elementáris költészet ez, a szó minden értelmében, a látszólag legegyszerűbb módon fejezi ki a legrégibb és legismertebb tartalmakat. A hagyományörzés és a modernség szintézise jellemzi verseit, átítatva mély humánummal, az örök emberi értékek keresésével, az elembertelenedett világban is a harmóniára való törekvéssel.

---

<sup>12</sup> Goethe önéletrajzának címe.

És egy mosoly  
Az éj sohase teljes  
Higgyétek el ha mondom  
Mindig marad  
A bánat mélyén is egy nyitott ablak  
Egy ablak mely világos  
Mindig marad egy álom ami virraszt  
Vágy betölteni csillapítani éhség  
Egy jó egy tiszta szív  
Egy kitárt kéz egy nyílt baráti kéz  
És figyelmes szemek  
S egy élet amit meg kell osztani

### III. FRANCIS POULENC

#### III.1. A „Hatok”

A „Hatok” eredete 1917-ig nyúlik vissza, ekkor mutatta be az Orosz balett Satie Cocteau szövegére írt „Parade”-ját, Picasso díszleteivel. Egy pár fős fiatal zeneszerzőkből álló csoport a mű iránti heves elragadtatásában Satie köré csoportosult. A csoport Arthur Honeggerből, George Auricból, Louis Dureyből és Germaine Tailleferre-ből állt, egy év múltán Darius Milhaud és Francis Poulenc csatlakozott hozzájuk. A fiatal tehetségek költőkkel, írókkal és festőkkel közösen tartott „művészeti esteken” mutatták be szerzeményeiket.

Henri Collet, a *Comoedia* c. lap zenekritikusanak érdeklődését felkeltette a csoport. A találkozó Cocteau segítségével 1920 januárjában létrejött. Az ekkor tartott est után írta meg Collet híres kritikáját: „*Rimszkij Korszakov műve és Cocteau műve: az orosz Ötök és a francia Hatok*” címmel.

A „Hatokat” sokkal inkább a barátság, mintsem a közös zenei esztétika fűzte össze, szemben az orosz Ötökkel. Mindazonáltal a kényszerű „azonosításnak” előnyei is voltak. Barátságuk elmélyült, folyamatosan rendeztek közös koncerteket, a saját, s az általuk kedvelt zeneszerzők műveiből. Két éven át minden szombaton találkoztak Milhaudnál, ahol a körükhöz tartozó költők verseiket olvasták fel, a „Hatok” pedig legfrissebb szerzeményeiket mutatták be: „*megköveteltük Poulenc-től, hogy a Cocardes-t minden szombaton eljátssza, s e kívánságnak ő természetes szívéllyel tett eleget*”<sup>13</sup>

A „Hatok” szellemi vezére Cocteau volt, a „spirituális” vezérük pedig Satie. A harmadik személy, kinek zenéje legnagyobb hatással volt rájuk, Sztravinszkij. Minden zeneszerzőnél jobban csodálták műveit, zenéjének hatása hol egyértelműen, hol áttételesen hallható a csoport művein.

**Durey, Tailleferre** valamint **Auric** hamarosan eltűntek a zenei köztudatból. A közönség először **Milhaud**-t (1892–1974) fedezte fel, különösen a '20-as évek elején elkezdett politonális kísérletei miatt. Milhaud minden típusú zenére alkalmazta a politonalitás elméletét, művei az avantgardizmus divatos alkotásainak számítottak. A legkülönbélebb effektusokat találta ki és alkalmazta, az újdonság varázsa azonban lassan megkopott, zenéjéből kevés maradt meg a mai koncertműsorokban.

**Honegger** (1892–1955) pályafutását minden téren a gyors siker jellemzi, annak ellenére csatlakozott a „Hatokhoz”, hogy zenéje alapvetően különbözött az övéktől. Honegger erősen kapcsolódott a közép-európai hagyományokhoz, zené-

---

<sup>13</sup> Milhaud: Életem partitúrája = Fábián Imre: A huszadik század zenéje 114. o.

jében kevés volt a humor, és formavilága a klasszikus hagyományokat követte. A legváltozatosabb műfajokban írt, a szimfonikus kompozíciók mellett nagyszabású kórusművei jelentősek, kipróbálta az operettet és filmekhez írt kísérőzenét: „azonnal Arthur lett a nagy témák, a nagy filmek partitúrájának hivatott szerzője”<sup>14</sup>

A „Hatok” zenei személyiségüket tekintve függetlenek voltak, és ki-ki a saját zeneszerzői fejlődésének útját járta. Néhány zeneszerzői elvben azonban egyetértettek, ezeket meg is fogalmazták a Hatok nyilatkozatában:

„...A zenei formákat a sok haszontalan, feldolgozásszerű részlet túlterheli... el kell tüntetni a fenálló formák hipertrofiáját...”

„...Újra kapcsolódni kell az igazi francia hagyományokhoz, melyek alapja: idegenkedés a túlhangoskodástól és az ömlengéstől... visszaállítandó az értelem és érzelem egyensúlya, amely a francia klasszicizmust jellemzi... a diatonikus hangzatvilág uralkodói állásába való visszahelyezésre van szükség...”<sup>15</sup>

A csoport hatodik tagja Francis Poulenc.

### III.2. Francis Poulenc

Amikor Poulenc 1899. január 7-én Párizsban egy gazdag polgári családban meglátta a napvilágot, kétféle örökséget kapott szüleitől. Anyja (Jenny Royer) egy párizsi kézműves család sarja, független szabadgondolkodó hajlamot hozott magával és a művészetek iránti mély szeretetet. Apja, Emile Poulenc Avernoais-ból származott, egy családi, gyógyszerészeti üzemet vezetett, (amelyből később létrejött a hatalmas Rhône-Poulenc cég), emellett buzgó katolikus volt. Poulenc ezt a kettős örökséget tekinti személyisége és zeneisége kulcsának, apja révén a mély katolikus gyökereket, anyja révén a művészi hajlamot örökölte. Valószínűleg ez az oka, hogy műveiben a világi és a vallásos alkotóelem egyidejűleg, elválaszthatatlanul jelenik meg.<sup>16</sup> E két alapvető indíttatásról írja Claude Rostand: „Poulencben van valami a szerzetesből és a gazemberből.”

Édesanyja fia zongoraoktatását már 5 éves korában elkezdte, majd hamarosan rábízta egy magántanarra, Cecile Boutet de Monvelre.<sup>17</sup> Hamar nyilvánvalóvá vált tehetsége és ízlése a zenéhez. A Lyceum Condorset-be járt, melynek elvégzése után továbbtanulhatott a Conservatoire-ban, de a háború és szülei korai halála megghiúsította minden tanulás iránti tervét.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Milhaud: Ellentétes irányok a Dávid királytól az arcueil-i iskoláig = Fábíán Imre: A huszadik század zenéje 117. o.

<sup>15</sup> Kedves Tamás: Esztétika (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1999)

<sup>16</sup> Poulencről való a Chanson gaillarde, ugyanúgy, mint a Les mamelles de Tiresias, vagy a Stabat Mater.

<sup>17</sup> Monvel volt Cézár Franck unokahúgának tanára is.

<sup>18</sup> Anyját 16, apját 18 éves korában veszítette el.

1914–17-ig Ricardo Viñes tanítványa volt, aki nem csak tanára, de egyben „spirituális” mentora is volt, első műveit neki ajánlotta, s Viñes szívesen be is mutatta ezeket. Poulenc állította, hogy hatása meghatározó volt zongorista és zeneszerzői karrierjére, valamint művészi fejlődésére.

Párizsban a kibontakozó új művészeti mozgalmak termékeny talajra találtak. Fontos szellemi központ létesült a Rue Odeonon, Adrienne Monnier és Sylvia Beach két szomszédos könyvesboltjában. Viñes segítségével Poulenc megismerkedett a Párizsban tevékenykedő, kiemelkedő zenészegyéniségekkel, valamint találkozott a kor meghatározó költőivel és íróival (Apollinaire, Eluard, Breton, Aragon, Valéry), és megismerhette műveiket.

1914-től írt darabjait megsemmisítette, első fennmaradt műve a Rapshody négre, amelyet Satie-nak ajánlott. Nyilvános bemutatója 1917-ben Párizsban volt, a Vieux Colombier színházban, amely avantgarde rendezvényeiről volt híres.<sup>19</sup>

Sztravinszkij, aki erősen hatott a korabeli francia zenére, zeneéletre, felfigyelt rá és segítette első műveinek megjelentetését a londoni „Chester” kiadónál. 1918 januárjától 1921-ig töltött katonai szolgálata nem gátolta a komponálásban, ekkor írta a Trois mouvement perpetues c. zongoradarabját, amely gyors sikert aratott és a Le bestiaire-t, az első dalciklust, amelyet Apollinaire verseire írt. Milhaud René Chalupt-nál hallotta e két művet: „jól emlékszem, ezen a napon éreztem, hogy Poulenc-re jelentékeny szerep vár, és művei iránymutatóak lesznek”.<sup>20</sup>

Első alkotásait gyakran Emile Lejeune festőművész műtermében mutatta be, más szerzők (Milhaud, Aurick, Honegger, Tailleferre, Durey) műveivel együtt. E közös koncertek vezettek a „Hatok” csoportjának megszületéséhez 1920-ban.

Poulenc tanulmányai nem a hagyományos úton haladtak. Már bizonyos hírnévre tett szert, amikor 1921-ben találkozott Charles Koechelinnel, és megkérte, hogy tanítsa, eddig az időszakig saját bevallása szerint: „inkább ösztöneinek, mint intelligenciájának és tudásának engedelmeskedett”. Már igen fiatalon érdeklődést mutatott a kortárs zeneszerzők újításai iránt, 1921-ben Bécsbe utazott, hogy megismerkedjen Schönberggel, majd egy évvel később Olaszországban látogatta meg Casella-t.

Még Koechelin tanítványa volt, amikor az Orosz balett zseniális impresszáriója, Gyagilev felkérte egy balett írására (Le biches – Őzikék), amelyet Monte Carloban adtak elő 1924-ben. A művet a közönség és a kritika egyöntetű tetszése fogadta.

A párizsi művészéletben ebben a korban még fontos szerepet töltöttek be a mecénások. Poulenc is gyakran látogatta a párizsi társadalmi élet eseményeit,

---

<sup>19</sup> Itt működött az avantgarde koncertek rendezéséről híres Jean Balthus, aki a szervezőmunka mellett gyakran vett részt a koncerteken, mint szoprán énekes.

<sup>20</sup> Milhaud: Életem partitúrája=Fábián Imre: A huszadik század zenéje 111. o.

ahol fontos ismeretségeket kötött. Princesse Edmond de Polignac szalonjában ismerkedett meg Wanda Landowszkával, neki komponálta néhány művét, többek közt a Concert champetre-t. A hercegnő megrendelésére írta a 2 zongorás versenyművet, az orgonaversenyt.<sup>21</sup>

Poulenc hamar felismerte, hogy a gramofonnak óriási szerepe lesz a zene elterjedésében, legelső felvétele 1928-ból való.

Szakmai sikereit beárnyékolták magánéleti problémái. Első komoly depressziós rohama az 1920-as évek végén volt, ebben az időben ismerte fel homoszexualitását, majd nem tudta kiheverni Rajmonde Linossier 1930-ban bekövetkezett halálát.<sup>22</sup> Mániás depresszióban szenvedett, amely újból és újból előtört. A mániás szakaszban lelkesen dolgozott, de időről időre hatalmába kerítette, s munkaképtelenné tette a depresszió.<sup>23</sup> E betegsége is egyfajta kettősséget jelentett az életében: a szorongó kishitűség és a megelégedettség váltakozását.

Az 1930-as évek fontos mérföldkövet jelentettek Poulenc életében, ekkor alakított egy duót a bariton Pierre Bernac-kal, s megírta első vallásos műveit.

1934-ben elhatározta, hogy karrierjét a koncertpódiumon is kibontja, Bernac számára megközelítőleg 90 dalt írt. A továbbiakban Poulenc életét a koncertezés és a komponálás periódusai határozták meg. Idejét két színhely között osztotta meg, Párizs és Noizay között, ahová dolgozni vonult vissza. Nagy hatást gyakorolt rá a zeneszerző Pierre-Octave Ferroud halála, ennek hatására elzarándokolt a rocamoduri Notre Dame-ba 1936-ban, amely új lendületet adott katolikus hitének. E megújult hit első gyümölcse a „Litenies al la vierge noire” volt.

Poulenc a II. világháború nagy részét a német megszállás alatt lévő Noizay-ban töltötte, itt komponálta a „Les animaux modèles”-t, melyet először a párizsi Operában mutattak be 1942-ben. Ugyanekkor született a „Figure humaine” c. műve is, amely Eluard titokban megjelent költeményeire íródott. Első operája az Aragon szövegére írt „Les mamelles de Tiresias”- Tiresias keblei premierje az Opera Comique-ban volt 1947-ben.<sup>24</sup> Ekkor már együtt dolgozott Denise Duvall szopránénekesnővel, aki később kedvenc női előadója lett. 1948-ban Poulenc

<sup>21</sup> Az Aubade és a Le bal masqué (Álarcosbál) szintén társadalmi eseményre íródott.

<sup>22</sup> Leveleiből kiderül, hogy ő volt az egyetlen nő, akit valaha el akart venni feleségül. Személyes levelezése egész életén át érzelmi komplexitását tükrözi, mely szorosan kötődik kreativitásához és tehetségéhez; ugyanakkor e levelekből derül ki az is, hogy 1946-ban született egy lánya.

<sup>23</sup> Magyarországon Czeizel Endre kutatja a költő- és festőgénuszok lelkialkatát, valamint testi és lelki betegségeik alkotásra gyakorolt hatását. Az „Aki költő akar lenni, pokolra kell annak menni? c. könyvében (GMR, Bp., 2001) százalékos arányban mutatja be súlyos pszichiátriai betegségek előfordulását az egyes foglalkozási ágakban tevékenykedő, kiemelkedő kvalitású emberek körében. A zeneszerzők 30,8%-a, a költők 76,2%-a szenved különböző lelki betegségektől. A leggyakrabban előforduló pszichiátriai betegség a művészek körében a mániás depresszió. (Im. 289. o.)

<sup>24</sup> E művet az egyetlen szürrealista operaként jegyzik, legnagyobb sikerét 1964-ben a marseille-i Operában aratta.

nemzetközi karrierje kiszélesedett, ekkor volt első koncertturnéja is Amerikában. A tengerentúlra rendszeresen visszatért, hol koncertezni,<sup>25</sup> hol műveinek bemutatója miatt.

Az 50-es évek alatt már nemzetközileg elismert zeneszerző volt, teljesen függetlenül komponált. Szándékosan távol tartotta magát a kor divatos zenei áramlataitól, mindemellett figyelemmel kísérte az aktuális zenei eseményeket. Utolsó két nagyszabású színpadi műve a Karmeliták beszélgetései, amelyet 1956-ban a milánói Scala mutatott be hatalmas sikerrel, és a „La voix humaine”<sup>26</sup>, mely Jean Cocteau-val kötött 50 éves barátságának eredményeként született. Az utolsó években kevesebbet komponált. Magányosan, 1963-ban halt meg hirtelen szívinfarktusban párizsi lakásában.

### III.3. Poulenc dalai és kapcsolata a szürrealizmussal

Poulenc szürrealizmussal való kapcsolata leginkább dalain figyelhető meg. Jelentős dalszerző volt, e tekintetben kivételes tehetségként tartják számon. Élete utolsó szakaszától eltekintve nem érezte otthon magát a nagy formákban, a lírikus kis-formák (zongoraművek, dalok) jobban illettek egyéniségéhez.

Már egész fiatalon (1917-ben a Rapsody négre-ben) erős vonzódást mutat olyan szavak iránt, amelyek kevésbé érthetőek. Kamaszkora kezdetétől csodálta Éluard verseit: „van ezekben a versekben valami csönd, amelyet nem értek” Egész dalszerzői pályafutása alatt előszeretettel használta fel a szürrealista irányzathoz közel álló költők verseit, az 1918–19-ből való első dalciklusa, a „La bestiaire” már rendkívül hozzáértő munka egy 20 éves fiatalembertől. A ciklus Apollinaire verseire íródott, s már ekkor sikerült Poulencnek átéreznie és zenébe öntenie a versek különös hangulatát, gyakran egyszerű, mégis meglepő módon.

Tizenkét éves szünet után 1931-ben írta a „Trois poèmes de Louise Lalanne” c. dalciklusát, melynek főhőse egy Apollinaire élénk fantáziájából született kitárlt költő történetét dolgozza fel. 1931–32 között Apollinaire és Max Jacob írták számára a szövegeket további vokális műveihez. A '30-as évektől kezdődően arra törekedett, hogy egyre többet tudjon elmondani egyre kevesebb eszközzel, és hogy megtalálja azt a tiszta és töretlen utat, amelyet annyira csodált Matisse-ban. Ezekről az évektől kezdődően egyre többet komponál Éluard és Cocteau verseire, utolsó nagy dalciklusa, amelyet Éluard versekre írt a „Le travail de peinture”. E ciklust maga Éluard rendelte tőle, s a ciklusban fejezik ki hódolatukat hét korabeli festő előtt.

Első balettje az Őzikék, szintén egy cselekmény nélküli színpadi „kollázs”, első operája pedig Aragon szürrealista drámájára íródott.

---

<sup>25</sup> 1960-ig Bernac-kal és Duvallal rendszeresen koncertezett Amerikában.

<sup>26</sup> Bemutató: 1959 milánói Scala.



Szokatlan, hogy egy hagyománytisztelő, mélyen vallásos zeneszerző egy minden tradíciónak, hitnek és polgári értékeknek hátat fordító irányzat képviselőinek alkotásaihoz nyúl. Miért kíséri végig egész életét és vokális műveit e versek szeretete? Nem kellő magyarázat az ifjúkori lelkesedés és a közös történelmi-művészeti korszak. Az egyik „közösség” a szürrealistákkal a háború-ellenesség, tiltakozás az értelmetlen vérontás ellen. A másik, és sokkal jelentősebb kapcsolódási pont a komponálási technika hasonlósága. Poulenc mindig a kis formákat részesítette előnyben komponálási technikáját illetően, 1-2 sort írt meg egyszerre.<sup>27</sup> Emellett zenei ötletei egy adott hangnemben születtek meg, és ezeket soha nem transzponálta az adott mű hangnemi kereteibe. Így a komponálási folyamat végén gyakorta szembetalálkozott jónéhány tonalitásában elütő területtel, amelyet össze kellett kapcsolnia. A szürrealista költők „fétise” a kép volt, az egymással lazán (vagy egyáltalán nem) kapcsolódó „vízió-szerű” látomások építik fel költeményeiket. A szürrealista versek és Poulenc dalai közt további hasonlóságot mutat a formabontás is. A kor költői a szabadverset részesítették előnyben, és Poulenc műveiben (habár formai téren a klasszikus szerzők közé sorolandó) a motivikus szerkesztés, a lazán kapcsolódó zenei ötletek felhasználása az általános. „Ötletszerűen” komponált, műveinek (elsősorban dalainak) bevezetőjét gyakran a komponálási folyamat végén írta.

A „rímek”, (melyeket a vokális műveinek alapanyagául szolgáló versek adják, s melyek Poulenc dalait és kórusműveit felépítik) rövidek, egy-egy motívum így zenéjében legfeljebb 2-4 ütem. A versek gyakorta depressziós hangulata (saját betegsége miatt), természetes kifejezést talál műveiben.

Bár Poulenc tiltakozott a róla szóló legenda ellen, miszerint: „ő a zene gazdag playboya, akinek minden kilégzésével új dallam születik”, mégis híven tükrözi a kortársak róla kialakult véleményét.

### **III.4. Poulenc kórusművei és az *Un soir de neige***

Kóruskörökben Poulencet úgy ismerik, mint csodálatos vallásos művek alkotóját, emellett azonban különleges szekuláris kórusművei is részét képezik egyedülálló stílusának. Dallamait hajlékony líraiság, szikár, néha groteszk szépség jellemzi. Művei alapjául előszeretettel választott titokzatos, megmagyarázhatatlan, nehezen értelmezhető költeményeket. Sok szövege Apollinaire-től vagy Cocteau-tól származott, vagy olyan költőktől, akik nem dolgoztak teljes képekkel. Poulenc ugyanúgy párosította szavaikat a zenével, ugyanolyan részlet-szerűen komponált. Több kisebb világi műve követi a Janequin és Sermisy által megteremtett hagyományokat, de Poulenc korai Bach-tanulmányai már a kezdeti művein is nyomot hagytak.

---

<sup>27</sup> Szélsőséges példa a „Montparnasse” c. mű, amely 20 sorból áll, és Poulenc négy év alatt írta meg.

1936 a kórusművek tekintetében fordulópontot jelentett a poulenci életműben. Rocamodur-i zárandoklata után elmélyült hite, és ez zeneszerzői munkásságában egy sor vallásos kórusmű megszületését eredményezte. E művek 25 alkotói évet ölelnek át, egyedülálló a színezetük, bonyolult a zenei nyelvezetük, és homályos, olykor kétértelmű a szövegük, melyre íródtak. Közvetlenül a zárandoklat után íródott a „Litanies a’ la viegre noire”, egy 3 tételes nőikari kórusmű, hagyományos modális zenei texturával, amely megpróbálja elkerülni a konvencionális kadencia használatát. Az 1937-ből való G-dúr mise (a’cappella) sokkal józanabb, sokkal „katolikusabb”, mint következő nagy műve a Stabat Mater<sup>28</sup>

1943-ban a német megszállás alatti Franciaországban Poulenc megírta e műfajban legjobb művét, a Figure humaine-t. E mesteri a’cappella adaptáció Éluard komor, hazafias himnuszára íródott.

A következő évben 4 nyers, kegyetlen természet-költeményt választott Poulenc Éluard-tól kamara kantátája számára, 1944 decemberében megszületett az **Un soir de neige**.

A mű keletkezéséről kevés adat áll rendelkezésre, annyi bizonyos, hogy legnagyobb részét Poulenc Karácsony napján írta.<sup>29</sup> A mű a’cappella, 6 szólóhangra, vagy kamaraegyüttesre íródott.

Poulenc a művet a vallásos kórusművek közé sorolja, annak ellenére, hogy a versek nem azok. A szöveg szekuláris, de Poulenc számára nem létezett szekuláris és szakrális közötti különbség, minden amit tett, vallásos érzülete kinyilvánítása volt. Véleménye szerint: „franciának és katolikusnak lenni, szinonim fogalmak”. „Lázás” franciasága és megingathatatlan hite egy és ugyanazt jelentette.

A verseket 2 különböző Éluard ciklusból válogatta, az 1942-ben megjelent Poésie et vérité-ből (Költészet és igazság), és az 1943-ban megjelent Dignes de vivre-ből.

A versek, annak ellenére, hogy két ciklusból vannak válogatva, tartalmilag annyira összefüggenek, hogy egy négyrészes szabadvers érzetét keltik. Összeköti őket a költői technika, a szürrealizmus „örökségeként” megjelenő szabad kép-társítás, formailag azonban már kötöttebbek, a képek (habár távoliak) mind egy adott érzés, ill. hangulat ábrázolására szolgálnak. Illyés írja erről: „nincs logikarendszere, de látomásai nem önkényesek”

---

<sup>28</sup> Ez a mai napig hallható kórusmű erőteljes és mélyreható, túlnó a La Mamelles de Tiresias hor-derején is. (szoprán, vegyeskar, zenekar 1950)

<sup>29</sup> Szimbolikus jelentőségű e tény. ’44 decemberére a háború kimenetele gyakorlatilag egyértelművé vált, ennek ellenére Franciaország még mindig német megszállás alatt volt. Keith Daniel amerikai professzor a művet így jellemzi: „úgy a Karácsony által inspirált belső béke kifejezése, mint az elárulásé, egy megszállás alatti francia télben”

## IV. UN SOIR DE NEIGE

### IV.1. 1. tétel – De grande cuillers de neige

Az első tétel alapjául szolgáló vers 1944-ből való, a Dignes de vivre (Méltók az életre) című ciklus darabja.

Le feu

De grandes cuillers de neige  
Ramassent nos pieds glacés  
Et d'une dure parole  
Nous hertons l'hiver tetu

Chaque arbre a sa place en l'air  
Chaque roc poids sur terre  
Chaque ruisseau son eau vive  
Nous nous n'avons pas de feu

A tűz

Nagy hópelyhek fedik  
Mefagyott lábainkat  
És egy kemény szóval  
Beleütközünk a makacs télbe

Minden fának megvan a helye a levegőben  
Minden kőnek megvan a súlya a földön  
Minden pataknak az élő vize  
Nekünk nincs tűzünk.<sup>30</sup>

A vers egy konvencionális természeti képpel indul, a kép azonban fenyegetettséget sugall. A „mefagyott lábainkat” jelentheti konkrétan a tél hidegségét, de általánosítható az embert körülvevő világ kegyetlenségére, amely „jéggé dermedt”. Az első versszak jelzői (mefagyott, kemény, makacs), mind az elidegenedést, az ember „tárgyasulását” érzékeltetik, az emberét, aki még a természettel sem tud harmóniában élni, „beleütközik a télbe”, és „elfedik a hópelyhek”.

---

<sup>30</sup> A versekből nem állt rendelkezésre műfordítás, a tanulmányban ezért Pető Lilla és Tamási Kinga szabadfordításait közöljük.

A 2. versszak ugyanezt az ellentétet ábrázolja. Minden természeti jelenségnek helye van a világban, jogosultsága a létezésre, csak az ember nélkülözi az emberi lét legfontosabb elemét, a tüzet.<sup>31</sup> Az elemek „helye” nem megszokott eszközökkel ábrázolt természeti kép. Kozmikus, az embertől függetlenül létező világ alkotórészeinek felsorolását találjuk: levegő, víz, föld, fa. Éluard nem ezek esztétikáját mutatja be, hanem fizikai helyüket, rendszerben létező szerepüket, illetve e rendszer harmóniáját ábrázolja. Egyetlen őselemmel kapcsolja össze az embert, a tűzzel, amely a rideg, fenyegetett, kiszolgáltatott létben meleget adhatna. A tűz azonban mint hiány jelenik meg, mintha az embernek nem lenne helye és szerepe a kozmikus létezésben. A tűz Éluard költészetében különös szimbólumot képvisel, sajátos kapcsolatot teremt az ember és az őt körülvevő, kirekesztő világ között:

„Tüzet raktam, mivel elhagyott az azúr  
Tüzet, hogy barátja legyen  
Tüzet, hogy belopjam magam a téli éjbe  
Tüzet, hogy jobban éljek” (Itt élni)

A tétel a két szoprán szólam unisono dallamával kezdődik, az első verssor mindössze e-pentachord hangterjedelembe. A 2. verssorban (3. ütem) megjelenő cisz’ az eol jellegű kezdő motívumot dórrá hangolja. A 6.-7. ütemben két modálist ütköztet Poulenc, az eolt és a fríget, a dallam tehát egy fríg szekundus eol motívum. Mindez a „beleütközünk” szövegrészen található, nem véletlen tehát a bimodális fordulat. (1. kottapélda)

1.



E két ütemben megfigyelhető egy sajátos lépés, amely Poulenc műveiben gyakorta előfordul. A 6-7. ütem motívuma egy e alapú pentachord-skála, melyet két alkalommal is megtör egy ellenkező irányú lépés. A motívumvéget ily módon megelőző ellentétes irányú lépés Poulenc kedvelt zenei eszköze, a kantáta során több ízben alkalmazza.

<sup>31</sup> Ugyanez a gondolat olvasható Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér c. művében: „Széljárás, napsütés, megtelepedésre alkalmas akáclomb, egy üres kasunk, reménykedő számításaink, a víz a kútban, a nyelvünk a szánkban, a méhek fenn a levegőben; minden a helyén van.”

Az első versszak zenei anyaga egymáshoz kapcsolódó, kis hangterjedelmű „dallamtöredékekből” épül fel (1. és 4. sor T5, 2.3. sor k6 terjedelemben), ezek az alkotóelemek sajátos mikrotonalitásukkal lazán kapcsolódnak egymáshoz. Az unisono előadásmód miatt bevezető jelleggel bír ez a 8 ütem, a mise tételek szó-ló előéneklésére emlékeztet.

A 2. versszak első két sorának alt szólama a kezdő dallam transzformációja, itt azonban nem nyílik ki a kvintig a zenei anyag, hanem trichord terjedelemben mozog. A teljes hangzó anyag a kezdő sorhoz hasonlóan e- alaphangú. Az alt szólam a e-pentachord-ot, a tenor mi-szó-lá pentaton-töredéket, a basszus2 ez-alatt a moll hármashangzat bontását szólaltatja meg. A szerkesztés homofon jellegű, mindezt összevetve a szólamok kis-járású motívumaival, a „nagyon kötve” (très lié) előadási utasítással és a szűk szerkesztéssel, a terület egyfajta „statikusságot” sugall. A szöveg a levegőben lévő fákról és kövekről (tehát va-lamilyen formában „holt” anyagokról) beszél, amelyek a helyükön vannak, a „szigorú” szerkesztést tehát a szöveg tartalma is igazolja. Vertikálisan domi-náns- tonika ingát találunk.(2. kottapéllda). A 9. ütem tökéletes ismétlése az előt-te álló ütemnek.

2.

The image displays a musical score for a vocal ensemble, featuring Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The score is written in 3/4 time and G major. The lyrics are in French. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Tenor parts starting with "De gran-des cuil-lers de nei-ge Ra-". The second system shows the continuation of the piece, with the Soprano and Tenor parts starting with "ver-té-tu". The lyrics are: "Chaque arbre a sa place en l'air, Cha-que roc son poids sur ter-re".

A 10. ütemtől a szerkesztés megváltozik. A tételben első alkalommal hallható „igazi” kórushangzás, az unisono és homofon szakasz után polifon elemekkel gazdagított tágfekvésű zenei anyagot találunk. A szövegben megjelenik az „élet”- „Minden pataknak az élő vize”.

Először található szubdomináns funkció a zenében az „élő víz” szövegrészen, ráadásul rögtön kettő egymás után, egy IV. fok és egy bővített II terckvart. (3. kottapélda)

3.

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. It is in 3/4 time and consists of 12 measures. The lyrics are in French. The score includes dynamic markings like 'P très lié', 'pp', and 'en dehors'. The lyrics are: 'Cha - que ruis - seau son eau vi - ve', 'son eau vi - ve', 'Pas de feu', 'Pas de feu', 'Nous nous n'avons pas de feu', 'son eau vi - ve', 'Nous nous n'a - vons pas'.

Az „élő” szóra egy hangsúlyt is kér Poulenc, ez a terület többszörösen kiemelkedik a környezetéből. A 11. ütemben található bővített II. terckvart nem szabályosan, hanem a modális keresztállásra emlékeztetve másik szólamban oldódik a 12. ütemben ( 3. kottapélda). A „nekünk nincs tűzünk” szövegrészen (12-13. ütem) a dallam még mélyebbre kerül a basszus1 szólamba. (en dehors-kidomborítva). Mind a két ütem tonikai funkciójú, a 12. ütem (az átmenő fisz'-től eltekintve) I<sup>6</sup>, a 13. ütem „záróakkordja” pedig I. fokú nónakkord fordítás.

Amennyiben a hangzat hangjait nem a klasszikus felrakás szerint értelmezzük, egy fríg-pentachord hangkészletű „szórt” akkordot kapunk. (4. kottapélda)

4.



A fríg elszínezés már előfordult a 6. ütemben „tél” szövegrészen, itt pedig a „tűz” szónál. A két ellentétes érzetet keltő fogalom így módon való összeolvadása harmóniában áll a vers alapgondolatával.

A 14.-15. ütem az előző két ütem ismétlése változtatásokkal. A dallam a szoprán 1-be kerül, és a 15. kromatikus szekund-lépés után szűk kvintllépéssel éri el a tétel legmagasabb hangját (E'') (3. kottapélda és 5. kottapélda)

5.

*P désolé* , *P* *PP*  
 S Nous nous n'avons pas de feu Pas de feu  
 A Nous pas de feu Pas de feu  
 T Nous nous n'avons pas de feu Pas de feu *très doux*  
 B Nous nous n'a - vons pas Pas de feu  
 Nous nous n'a - vons pas Pas de feu

*P désolé* , *P* *PP*  
 S Nous nous n'avons pas de feu Pas de  
 A Nous pas de feu Pas de  
 T Nous nous n'avons pas de feu Pas de *très doux*  
 B Nous nous n'a - vons pas Pas de  
 Nous nous n'a - vons pas Pas de

Harmóniailag a 14. ütem (hasonlóan a 12. ütemhez) tonikai funkciójú, a 15. ütemben (az analóg hely tonikai funkciójával szemben) II. bővített terekvartot

találunk, szeptim megjelenési formában. Az ütem záróhangzásában az akkord kiegészül a nóna hanggal.(G) Ez a G-hang az összekötő kapocs a II. bővített terckvart és a 16. ütemben lévő VI<sup>7</sup> között, a két különböző funkciójú akkordot egy közös hanggal kapcsolja össze.(6. kottapélda)

A 15. ütem záróhangzata egy szubdomináns és egy domináns funkciójú akkord keveréséből áll össze, kohéziót teremtve a verssorban.

A 16. ütemben a VI<sup>7</sup>-et II. kvintszept követi, ez az akkord vezet plagális lépéssel a zárati e-moll hármashangzatra. (5. kottapélda)

A tétel bipodikus, eltekintve az első 7 ütemtől, amely 4 egységre tagolódik: 2-2-1-2 ütem. A bipodia érzete azonban már az 5. ütemben megjelenik, ahol az addigi 3/4-es lüktetést (1 ütem erejéig) a 4/4 váltja fel. (7. kottapélda)

7.



Szerkesztését tekintve az egész első versszak (1-8. ü) unisono, a 2. versszak (8-18. ü) homofon, polifon elemekkel. Archaizálásra utal a modális hangsorok használata, a keresztállásra utaló oldás, valamint a zárlat plagális jellege.

#### IV.2. 2.tétel – La bonne neige...

A 2. tétel alapjául szolgáló vers címe: Un loup (Egy farkas), az 1942-ben megjelent Poésie et vérité (Költészet és igazság) c. ciklus darabja.

##### Un loup

La bonne neige le ciel noir  
Les branches mortes la détresse  
De la forêt pleine de pièges  
Honte à la lèze pourchassée  
La fuite en flèche dans le cœur

Les traces d'une proie atroce  
Hardi au loup et c'est toujours  
Le plus beau loup et c'est toujours  
Le dernier vivant que menace  
La masse absolue de la mort.



## Egy farkas

A jó hó a fekete ég  
A halott ágak a szorongás  
A csapdákkal teli erdő  
Az üldözött állat szégyene  
Menekül nyíllal a szívében

A rút áldozat nyomai  
A merész farkas és ez mindig  
A legszebb farkas és mindig  
Az utolsó élő akit fenyeget  
A halál abszolút tömege.

A vers sajátos ellentétekkel kezdődik, hiszen a jónak nem ellentéte a fekete, és a hó és ég is csak annyiban ellentétes, hogy elhelyezkedésük kozmikus teret ölel át. Mégis érezhető az ellentét, hiszen a „jó hó” pozitív, a „fekete ég” negatív érzést kelt, míg a hó fehér, addig az ég fekete, tehát egy nem hagyományos, ám annál kontrasztosabb ellentétet sugall a szöveg. A következő verssorban negatív irányú megerősítést kap a kép („halott ágak”, „szorongás”). A versben ezen az egy ponton jelenik meg az ember, pontosabban egy emberi érzés, de itt is csak, mint fogalom, az objektív felsorolás részeként. Mindez a „csapdákkal teli erdő”, amely nem adhat menedéket.

A következő sorok főszereplője az emberi tulajdonságokkal felruházott farkas. Ettől a ponttól összefüggőbb, lineárisabb a képek egymásutánja. A farkas szálnalmas áldozat, bár a legszebb, legerősebb példány. Merész, bátor, talán vezér a többi között, pozitív tulajdonságokkal bír. De ő sem menekülhet, mert a „halál abszolút tömege” fenyegeti.

Ugyanebben a ciklusban található egy másik azonos című vers is. A farkas itt is a „szuperegót”, a legjobbat testesíti meg, megjelenése azonban (akárcsak a tétel alapjául szolgáló versben) misztifikált, nyugtalanító képben tárul elénk:

„...Egy állat hagyta lábnyomát  
A havon a homokban vagy a sárban  
Messzebről jött csapása lépteimnél  
Egy ösvényen ahol az élet  
Lépéseivel surran a halál.” (Farkas)

A viszonylagosan megszokott képek után tehát hirtelen egy fizikai fogalommal találjuk szemben magunkat („a halál abszolút tömege”), mely meghökkentő, ám annál hatásosabb. A zavarba hozó képtársítás szintén szürrealista vonás.

Habár a képek egymástól távoliak, mégis egyetlen dologra összpontosítják a figyelmet: egy embertelen világ megalázott lakóinak fenyegetettségét sugallják. (1942!)

A két versszakra írt tétel formailag háromrészes visszatérő szerkezet. Az első versszak 9 ütem, a második 7, a 3. részt az első versszak visszatérése adja, ezért ahhoz hasonlóan 9 ütem. A tétel a strofikus dalokra emlékeztet annyiban, hogy mind a három rész azonos motívum variánsaiból épül fel.

A kezdő motívum az altban szólal meg, érdekessége, hogy az 1. tétel kezdő motívumának transzformációja. (8. kottapélda)

8.

The musical score consists of two systems. The first system is for Soprano and Alto voices, with piano accompaniment. The tempo is marked *mf très lié*. The lyrics are: "De gran - des cuil - lers de nei - ge Ra -". The second system is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, with piano accompaniment. The tempo is marked *Très modéré ♩ = 72*. The lyrics are: "La bon - ne nei - ge le ciel noir Les bran - ches mor - tes la", "La bon - ne nei - ge le ciel noir Les branches mor - tes la dé - tres - se De la fo".

A dallam hangterjedelme (a 2. ütem kis b-től eltekintve) szintén kvintig nyílik ki, itt azonban nem különböző moduszok laza kapcsolódásáról van szó, a hangnem egyértelműen c-eol.

Az első versszak belső tagolódása: első 3 verssor: 5 ütem, 4-5. verssor: 4 ütem. Az első 5 ütemen belül is egyértelmű tagolódás található, a 2. verssor az

első variánsa, a 3. verssor (4-5. ütem) egy négy nyolcadból álló motívum ismétlése. (9. kottapéllda)

9.

Très modéré ♩ = 72

SOPRANOS  
1. *p* peu articulé, morne  
2. La bon - ne nei - ge le ciel noir Les bran - ches mor - tes la dé - tres - se

ALTOS  
*mf* bien articulé et en dehors  
La bon - ne nei - ge le ciel noir Les branches mor - tes la dé - tres - se De la fo - rêt plei - ne de piè - ges

TÉNORS  
la dé - tres - se De la fo - rêt plei - ne de piè - ges

BASSES

A „kiszjárású” dallam alatt a szoprán<sup>2</sup>-ben negyedekben hangzó c'-t hallhatunk. Ez a makacs „ostinato”(peu articulé, morne) öt ütemen át kíséri a dallamot, összefoglalva az első három verssort. Az állandóan ismétlődő negyedek és a dallam mozgásából fakadó szekund-súrlódások a szöveggel harmóniában komorrá és feszültté teszik a zenei anyagot.

Az első öt ütem szűkszerkesztésű, a legszélesebb ambitus a 4-5. ütemben szólal meg (T8) (10. kottapéllda)

10.

S  
mor - tes la dé - tres - se

A  
tres - se De la fo - rêt plei - ne de piè - ges

T  
tres - se De la fo - rêt plei - ne de piè - ges

B

Harmóniailag tonikai területről beszélhetünk, egy-két szubdomináncssal színezzve.

A következő négy ütem felrakásban, harmóniáiban, és dinamikában is újat hoz. Az első tétel 8. üteméhez hasonlóan ebben a tételben is először itt található hagyományos felrakású vegyeskari hangzás. A „honte”-szégyen szón ff dinamikával felhangzó nápolyi szext az előzmények után megdöbbenő hatású hangzási

effekt, erős szubdomináns; egyben az első rész drámai fordulópontja. Ezt követi egy bővített IV kvintszext szeptim megjelenési formában –V-I, azaz egy teljes autentikus kadencia. A harmóniaknál is fontosabb a két szélső szólamban lévő kromatika, amely az ellenmozgás miatt szűkíti a texturát. (11. kottapéllda)

11.

Ütemközi cezúra után kezdődik az első rész utolsó két és fél üteme, szöveg szerint az 1. versszak utolsó sora. A „menekül” szövegrészen 2 negyed érték alatt a ff-ból molto decrescendo-val pp-ig halkul a zenei szövet. A moll hangzások egymásutánja és a plagális lépések a modális zenére jellemzőek, a terület azonban nem értékelhető e szerint. E három akkord kapcsolata mind a klasszikus összhangzattan, mind a tengely-elv szerint szubdomináns-domináns-tonika kapcsolat. (12. kottapéllda)

12.

Így (ha más eszközökkel is) a 6. ütemben kezdődött „autentikus kadencia-elv” itt is folytatódik. A 7. ütem 2. felétől kezdődően a domináns-hang, a g’ állandóan jelen van az anyagban, innen kezdve a 8-9. ütemen át a terület egy domináns „nyugvópont”. A 8. ütem utolsó negyede „barokk-jellegű” késleltetés a 9. ütemben lévő V. fokra. (V<sub>323</sub><sup>545</sup>)

A két versszak kapcsolásában szintén a klasszikus „vonás és vonzás” érvényesül, hiszen a mű első 5 üteme nagyrészt tonikai funkciójú, a 6-7. ütemet a két szubdomináns uralja, a 8-9. ütem záró domináns hangzása a 2. versszak nyitó tonikájára oldódik.

A 10. ütemben a dallam az altban található, a mű elejének töredékes ismétlése, magasabb dinamikai szinten. A kíséret nem negyedenként megszólaló „orgonapont”, a tenor és alt kürt-menetre emlékeztető mozgást végez (10. ütem) (13. kottapélda)

13.

The musical score shows measures 13, 14, and 15. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the same lyrics: "Les tra-ces d'u - ne proie a - tro - ce Har - di au loup". The music is written in 4/4 time with a key signature of two flats. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The bass line features a melodic line starting in measure 10, which is part of the overall musical context shown in the score.

A tonikai területet a 11. ütemben domináns hangzatok tartják. A 12. ütem első negyedén váratlanul félbeszakad az ismétlés, és az 1. versszak 4. ütemének (ld. 9. kottapélda) transzformált ismétlése következik. Itt az alt dallama és a négyhangos motívumismétlés megegyezik a 4. ütemével, a felső 3 szólam azonban szext-mixturában mozog. (14. kottapélda)

14.

A színező akkordok nem szubdomináns, hanem domináns funkciójúak, a motívumot befejező akkord is domináns ( $V^6$ ), eltérően az 5. ütem megálló  $I^6$  hangzásától. Az analóg helytől eltérően itt „ff” a dinamika. (14. kottapélda)

A 13-14. ütemben a „mindig az utolsó élő” szövegrészen a szoprán<sup>1</sup> kromatikusan „lecsúszó” dallamát halljuk, a 14. ütemben jellegzetes poulenc-i lépéssel érkezünk a domináns hangzatra (c: V kvintszept). E két ütem különlegessége, hogy Poulenc tizenkétfokú hangkészlettel dolgozik. (15. kottapélda)

15.

A 2. versszak megzenésítésének érdekessége, hogy míg az 1. versszakban a zenei motívumok szerkesztése követte a verssorokat, addig a 2. versszak 2. sorától kezdődően a motívika megtöri a vers sorait. A zene a szöveg összefüggéseit, tartalmi logikáját, és nem a leírás formáját követi.

A 14. ütemben kezdődik a versszak utolsó motívuma („akit fenyeget a halál abszolút tömege”) „p” dinamikával. A két versszak dinamikai felépítése ismétlődést mutat. Az első három verssorban, ahol Éluard a teret, helyszínt mutatja be, „p” a dinamika. A 6-14. ütemig a farkas megjelenésével „ff”, majd az utolsó két ütemben, ahol a „halál” és annak fizikai „tömege” lesz a főszereplő, a kórus-hangzás a subito p-ból két ütem alatt érkezik „f”-ra. A farkas tehát dinamikával is kiemelten jelenik meg a tételben.

A 15-16. ütem (mintegy összegzésként) rokonságot mutat a 8-9. ütemmel és a mű elejével is. Akárcsak a tétel kezdetén, a szoprán<sup>2</sup>-ben itt is megjelenik a makacsul ismétlődő c’, a mű kezdetén érezhető feszültség ezen a ponton manifesztlódik. A 8-9. ütemhez hasonlóan a versszak utolsó akkordja egy domináns hangzat, itt átmenő kvartszextekkel tarkított szubdomináns területről beszélhetünk. Ahogyan a mű elején fokozatosan kinyílt a kórushangzás, a „halál abszolút tömege” szövegen úgy zárul össze. A zenei megjelenítés tömb-szerű, szűk szerkesztésű, a crescendo nem nyitás, hanem inkább sűrűsödés érzetet kelt, szinte hallható a „tömeg”. (16. kottapélda)

16.

The image shows a musical score for measures 15 and 16. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "que me - na - ce La masse ab - so - lue de la mort". The piano part has a "p subito" marking. The vocal parts have a "p" marking. The score ends with a fermata on the final note of the Soprano part.

A visszatérés a 17. ütemben kezdődik, a mű első két ütemében hallható motívum ismétlésével. A dallam (amely eddig két alkalommal az alt szólamban hangzott fel) a szoprán<sup>1</sup> szólamba kerül. A 17-19. ütem harmóniaiag nagyon érdekes. A szoprán<sup>1</sup>-ben b’-esz”-ig terjedő tetrachord motívum hallható. A szoprán<sup>2</sup> és az alt g-moll (V kvartszext) felbontást, a tenor Esz-dúr III kvartszextet énekel, ez a három szólam tehát domináns funkciójú akkord-felbontást szólaltat meg. Ezzel szemben a basszus<sup>1</sup>-ben I. fokú hármashangzat-bontás, a basszus<sup>2</sup>-ben tonikai orgonapont található. Ez alapján úgy tűnhet, hogy az akkordok funkció-keveredést hoznak létre, valójában összeolvasva az egész terület I<sup>9</sup>. (17. kottapélda)

17.

*PPP* lointain

A tonikai orgonapont nem negyedenként megszólaltatva, hanem tartott hangként szerepel, a szoprán<sup>2</sup>-ból a basszus<sup>2</sup>-be kerülve. A kis c-n kívül másik két állandóan jelen lévő „mozgó orgonapont” található: az alt-szoprán<sup>2</sup> között a d hang, a tenor-basszus<sup>1</sup> között az esz hang. Ezek megjelenése „pont-szerű”, a két-két szólam közt komplementer ritmusban hangzanak. Ezáltal e három ütemben állandóan hangzik a c-d-esz trichord. (ld:17. kottapélda)

A 20. ütemben utoljára indul a motívum. A 20. ütem első negyedén véget ér az orgonapont, a szoprán<sup>1</sup> lefelé ívelő VI<sup>7</sup> bontása után érkezik meg a terület a dominánsra (V).

A dominánson való félzárlatot eddig két ízben figyelhetjük meg a tételben, a két versszak végén. Itt értelemszerűen nem a 3. rész (és egyben a tétel) végén, hanem az utolsó rész belső tagolásaként alkalmazza Poulenc. A szöveget tekintve ezek a pontok a vers kulcsszavainál (szív, halál, csapda) találhatók, a szövegzene szoros kapcsolatát mutatva a műben. A 22. ütem (egy en-harmonikus írásmódtól eltekintve: Cesz = H) tökéletes ismétlése a 6. ütemnek. A hangzat azonban, amelyre érkezik a 7. ütem tonikától eltérően, domináns színezetű szűk III<sup>7</sup>. A 23-24. ütem teljesen megegyezik az 1. versszak analóg helyével, kivéve a zárlatot, amely VI<sup>2</sup>-V-I autentikus lépéssel zárja a tételt.

Poulenc a legváltozatosabb zenei eszköztárat vonultatja fel a tételben: a klasszikus háromtagú visszatérő forma, az autentikus kadencia-jellegű zárások mellett megjelennek modális zenére jellemző fordulatok, a romantikából a bővített szextes akkordok fordításai, sőt a tizenkétfokú hangkészlet használata is. Mindazonáltal a mű nem tűnik frappáns „ötlet-füzérnek”, a konzekvens tonalitás, a klasszikus funkciókör alkalmazása és a tartalom-forma mélyen gyökerező kitűnő egysége miatt.



### IV.3. 3. tétel – Bois meurtri...

A vers az 1942-ben megjelent Költészet és igazság c. ciklus darabja.

Derniers instants

Bois meurtri bois perdu d'un voyage en hiver  
Navire où la neige prend pied  
Bois d'asile bois mort où sans espoir je réve  
De la mer aux miroirs crevés

Un grand moment d'eau froide a saisi les noyés  
La foule de mon corps en souffre  
Je m'affaiblis je me disperse  
J'avoue ma vie j'avoue ma mort j'avoue autrui.

Az utolsó pillanatok

A megsebzett erdő az elveszett erdő egy téli utazásé  
Hajó ahol a hó megtelepszik  
A menedéket adó erdő a halott erdő ahol remény nélkül álmodom  
A tengerről amely olyan mint egy elcsigázott tükör

A hidegvíz nagy pillanata ragadta el a vízbe fültakat  
A testem tömege szenved tőle  
Elgyengülök szétszóródom

Megvallom az életem megvallom a halálom megvallok másokat. (egyebeket).

A ciklusban felhasznált versek közül ez a mű a leginkább álomszerű; szokatlan, egymástól térben távol eső képek alkotják az első négy verssort. Az első versszak központi képe az erdő, amelynek jelzői: „megsebzett”, „elveszett”, „halott”, „menedéket adó”. Az első három jelző antropomorf, e három egyben negatív is. Az egyetlen pozitív jelző a „menedéket adó”. Az erdő sérülékeny, elesett, olyan, mint az ember. Mivel a jelzők antropomorfak, az „utazás” is sokkal inkább lelki, mint valós utazásra utal. Éluard szívesen használta az erdővel kapcsolatban e különös jelzőket:

„Minden szó tükröződik  
S a könnyek is  
Az elveszett erdőben  
S az álmodott erdőben.” (Véget nem érő költemény)

A következő sorban megjelenő hajó képe statikus. Az ember képzeletében egy partra vetett, lehorgonyzott hajó jelenik meg, „ahol a hó megtelepszik”, az egész kép sivár, kietlen, hideg. „Hajó voltam amint elsüllyed zárt taván”- írja Éluard, Itt élni c. versében, ezt a szimbólumot is az elmúláshoz kapcsolja több ízben költészetében. A 3. verssorban megjelenik az ember, „remény nélkül álmodom”, majd egy meghökkentő hasonlat következik, a tenger, mint „elcsigázott tükör” jelenik meg. Különös és érdekes ez az összekapcsolás, Éluard verseiben a tükör és a tenger általában fenyegetettséget sugall:

„és én tükrömbe süllyedek  
Mint nyílt sírjába a halott.” (Meghalni)

„A tenger mind csupa nehézség” (Korunk emberének legfőbb gondja)

„Az ég a föld a tenger  
A mélybe sújtott  
Az ember fölemelt” (Sírfeliratok)

Az eddigi valóságos tárgyak után, egy „kitalált” tárgy, az „elcsigázott tükör” megjelenésével kezdődik a belső, lelki rétegekben történő utazás. Katarzisz nélküli, emberi érzelmektől mentes világ ez: „a hidegvíz nagy pillanata ragadta el a vízbe fültakat”. Ehhez hasonló vad költői kép jelenik meg Éluard egy másik versében:

„Szemeim, túrni tudó tárgyak, örökre nyitva meredtek már a tengerek sík végtelenjére, ahol fuldokoltam...” (Szemek)

A megszokott költői eszközöktől megfosztott vers a fizikából kölcsönzi a mértéket: „testem tömege”, akárcsak a Farkas c. versben, ahol a „halál abszolút tömege” olvasható. Itt található az egyetlen erős érzelmet kifejező ige a versben: „szenvedek”. Ezután a megsemmisülés felé vezet az „utazás”, a szubjektum, a lélek „elgyengül”, „szétszóródik”. Ez a folyamat nem érzelmekkel teli, úgy analizál, mintha kívülről lenne, vagy egy „fájdalmon túli” állapotot tükrözne. Habár a vers nem mondja ki egyértelműen, hogy a halálról van szó, a cím erre utal, az utolsó sor pedig mindenképpen számvetés: „megvallom az életem, megvallom a halálom”. Lehet, hogy ez a halál csak spirituális, külsőségeiben azonban megegyezik a valós halál előtti „utolsó pillanatok”-kal.

A kantátához választott négy vers egységében e vers jelenti a negatív csúcspontot, az első két vers mintegy szükségszerű folytatása, az egyre fokozódó feszültség itt kulminál, majd feloldásként a halált kínálja.

A tétel háromrészes visszatérő forma, az első rész (1. versszak) 15 ütem, a 2. rész (2. versszak) 10 ütem, a 3. rész (az 1. versszak töredékes visszatérése) 8 ütem.

A klasszicizáló forma mellett a tétel meglepően újszerű dallami és harmóniai fordulatokban bővelkedik. A szöveggel harmóniában, a ciklusban ez a tétel a „legelvontabb”, tempójában a legnyugodtabb (très lent et calme, negyed = 52). A hosszú hangértékek miatt a tempó a kiírtnál is lassabbnak tűnik. Amennyiben lehet ez esetben tonalitásról beszélni, úgy e tétel a c és a fisz poláris hangnemek köré épül fel.

Az első rész két nagyobb egységre tagolódik, szöveg szerint az első két verssor 9 ütem, a 3-4. verssor 6 ütem. Az első 9 ütemen belüli tagolódás: 2:2:3:2, a második egység belső tagolása: 2:1:1:2. A belső cezurákkal tarkított terület apró, töredékes motívumokból áll.

A kezdő motívum (az első két tételtől eltérően) azonnal vegyeskari hangzást adó fisz-moll hangzat, amely a 2. ütemben c-moll hármásra érkezik úgy, hogy a két szélső szólam tritonusz lépése miatt az ambitus három oktáv terjedelemről két oktávra csökken. A 3.-4. ütem (N2-al lejjebb) tökéletes ismétlése az első kettőnek, e-moll – b-moll hármashangzatokkal. (18. kottapélda)

18.

Très lent et calme ♩ = 52  
**pp**

SOPRANOS  
2  
ALTOS  
TÉNORS  
1  
BASSES  
2

Bois meur tri bois per du  
Bois meur tri bois per du  
Bois meur tri bois per du  
Bois meur tri bois per du  
Bois meur tri bois per du

A tengely-elv szerint vizsgálva e poláris akkorkapcsolatokat, és a fisz-c akkordokat a tonikai tengelyre helyezve, az e-b hangzatok a domináns tengelyre kerülnek, így a két-két ütem plagális kapcsolatban áll egymással. (18. kottapélda)

A következő háromütemes motívum („egy téli utazás”) kromatikusan szűkülő zenei anyaga a szoprán<sup>1</sup>-ben található „poulenci lépés” után (6-7. ü.) a 7. ütem első negyedén áll meg, a hangzás ambitusa N6-té szűkül. Harmóniáiban e három ütem domináns funkciójú: fisz-moll szerint az V. és a VII. fok transzformált akkordjaiból áll. A záróhangzat (az előzményeket tekintve) fisz: VII terckvart, enharmonikus szerkezetváltással azonban c: VII<sup>7</sup>-ként is értelmezhető, hiszen a 8. ütemben kezdődő motívum már c-tonalitású. (19. kottapélda)

19.

A tengely-elv szerint értelmezve e három ütemet szubdomináns részt találunk, hiszen a mozgó szólamoktól eltekintve (szoprán<sup>1</sup>, tenor, basszus<sup>2</sup>), a másik három szólam kizárólag a szubdomináns – tengely hangjait énekli, a 7. ütemben lévő záróhangzat pedig teljes egészében e tengely négy hangjából áll. (lásd:19. kottapéllda)

A 8-9. ütemben található frázis hangkészlete 1:2 modellskála. (20. kottapéllda)  
20.

A kietlen költői kép bő kvart hangterjedelmű, egyszólamú dallamon szólal meg.<sup>32</sup>

Amennyiben a motívum kezdő- záró-, ill. legmagasabb hangját vesszük „bázis”-hangoknak (cesz-d-f), e három hang a tengely-elv szerint a szubdomináns-tengelyen található.

A 9-10. ütem kapcsolatában diatonikus tercfordulatot találunk (Cesz-asz). A 10-11. ütem szerkesztésében megegyezik az első négy ütemmel, a hangnem-kapcsolatok: asz-d, fisz-c. A hangok időtartama lerövidül, így formai elízió jön létre. A tengely-elv szerint az asz-d kapcsolat a szubdomináns, míg a fisz-c a tonikai tengelyen található, így (a mű elejével egyezően) ez a két-két ütem is plagális viszonyban áll egymással. Egymás mellé téve az 1-4. és a 10-12. ütemeket, látható, hogy e négy akkord-kapcsolat teljes plagális kadenciát tesz ki (21. kottapéllda). Az alaphangokat összeolvasva egészhangú, a hét ütem hangkészletét tekintve tizenkétfokú skálát kapunk.

<sup>32</sup> A tétel során ez az egyetlen pont, ahol egyszólamú a zenei anyag.

21.

Très lent et calme ♩ = 52

*pp*

SOPRANOS

1. Bois meur - tri - bois per - du

2. Bois meur - tri - bois per - du

ALTOS

Bois meur - tri - bois per - du

TÉNORS

Bois meur - tri - bois per - du

BASSES

1. Bois meur - tri - bois per - du

2. Bois meur - tri - bois per - du

*ppp*

S. Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

A. Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

T. Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

B. Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

A 12-13. ütem az 5-6. ütem variált ismétlése N2-al feljebb. A 14. ütemben kezdődik az első rész utolsó motívuma, szöveg szerint az 1. versszak utolsó sora. A 14. ütem központjában a „mer”-tenger szó áll, két részre bontva az ütemet. A szoprán<sup>1</sup> és <sup>2</sup> szólamokban „rák”-funkciót tölt be: az ütemben előtte álló két nyolcadot a „mer-tenger” negyed hangja után rák-fordításban halljuk.<sup>33</sup>

A másik három szólamban ismétlőjelként funkcionál, az ütem első negyedén hallható két nyolcad (más írásmódban) megismétlődik. Egyfajta zenei tükröződés ez, amely konkrétan utal a vers metaforájára: „a tenger, mely olyan, mint egy elcsigázott tükör...” (22. kottapélda)

22.

S. De la mer aux mi - roirs cre - vés -

A. De la mer aux mi - roirs cre - vés -

T. De la mer aux mi - roirs cre - vés -

B. De la mer aux mi - roirs cre - vés -

<sup>33</sup> Eltekintve a szoprán 2.-ben a módosítástól, E helyett Eisz.

Fisz-moll szerint értelmezve az ütem domináns jellegű, az ütem első negyedén V terckvart, a másodikon V<sup>2</sup>, a harmadikon V kvartszext található (szűkített oktávval). Az ütem utolsó akkordja fisz-moll szerint egy nápolyi<sup>7</sup>, amely egyben a poláris hangnem V<sup>7</sup>-e. Mivel a 15. ütem harmóniai egyértelműen c-mollra utalnak, ez az akkord mindenképpen fordulópontként értelmezhető. A fordulat érzetét erősíti, hogy az akkord a másik kulcsszónál – „tükör” – található. A 15. ütemben a szoprán<sup>1</sup>, az alt, a tenor és a basszus<sup>1</sup> kvartszext-mixturában mozog, míg a szoprán<sup>2</sup> szekund-lépéssel, alulról közelíti meg a félzárlat alaphangját (c: V.) (23. kottapélda)

A második rész (egyben a 2. versszak) a 16. ütemben kezdődik, a két rész autentikus fordulattal kapcsolódik össze (c: V-I).

Az első háromütemes frázis a két basszus szólamban hangzik fel. A felső három szólam szekundonként lépkedő hosszú hangjai kottagrafikailag is szemléltetik a szöveg tartalmát: „egy nagy pillanat”. A basszus szólamok dallamában keveredik a háromféle moll hangkészlete, az első ütem tisztán összhangzatos moll, a 17. ütemben keveredik a dallamos és a természetes moll: b = szó – természetes moll; a = fi, h = szi – dallamos moll.<sup>34</sup> Az eol elhangolásának jelentősége a szövegben rejlik. Az egész vers legálomszerűbb, és legkegyetlenebb sora ez, nélkülöz minden realitást, mintegy kivetítése az emberi félelemnek: „a hidegvíz nagy pillanata ragadta el a vízbe fültakat” A hangsorok közötti átjárás és a 17. ütem végi kromatika mégsem teszi labilissá a területet, sőt a hangnem-érzet talán itt a legstabilabb a tétel során. A legbizarrabb verssor alatt a klasszikus harmóniak sora egy lehetséges zenei eszköz a reális és irreális, a normális és aberrált felcserélődésének megjelenítésére. Poulenc egy belső cezurával is tagolja a sort, mielőtt a legmeghökkenőbb szót „vízbefültak” kimondja. A 16-17. ütem domináns jellegű, gyenge félzárlaton (c: V kvintszext) áll meg, a 18. ütemben két nápolyi akkord után szintén félzárlaton pihen meg a zenei anyag (c: V.) (23. kottapélda)

23.

The musical score shows measures 23, 24, and 25. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the same lyrics: "Un grand moment d'eau froide a saisi les noyés". The piano part provides accompaniment with a dynamic of *mf* and the instruction *très lié et expressif*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

<sup>34</sup> A hangsorok keveredése már előfordult az 1. tétel 6. ütemében, ahol az eol és a fríg ütközött.

A 2. rész 2. motívuma (2. versszak 2. sor) a 19-20. ütemben található, a „testem tömege szenved tőle” szövegen. A szoprán<sup>1</sup> lecsúszó 1:5 modell-dallamával együtt a felső két szólam együtthangzása kromatikus szext-mixturát ad. (24. kottapéllda)

24

A kromatikának és a mixturának tradicionálisan nagy „húzóereje” van, mindez lefelé irányuló mozgással párosulva szimbolizálja a „test tömegének” nehézkedését. A két basszus szólam felfelé törekvő zenei anyaga szűkíti az ambitust.<sup>35</sup> (25. kottapéllda)

25.

<sup>35</sup> A 2. tételben a „halál abszolút tömege” szövegen szintén az ambitus szűkítésével éri el Poulenc a szöveg képszerű megjelenítését. Mindkét terület c-tonalitású, az azonos érzetet tehát hasonló zenei eszközökkel formálja a szerző.

A következő motívum egy autentikus emelkedő szekvencia-töredék, és annak ismétlése. A 21. ütemben C: emelt tercű III-VI-V-I, a 22. ütemben Esz: leszállított tercű III-emelt tercű VI-V-mollbeli I. Funkcióban mindkét ütemben domináns- tonika ingát hallunk. (26. kottapélda)

26.

A motívum „modális ízű”, és értelmezhető a modális akkordkapcsolatok mintájára: C: Mi-la-Szó-Dó, Esz: Mi-La-Szó.<sup>36</sup> A C-dúr és az Esz-dúr között tercrokonság is van, így a terület magán viseli a modális, a klasszikus és a romantikus zenére jellemző jegyeket is. A 23. ütemben a kezdő esz-moll hangzat után az ütem zárása egy F-dúr akkord. Az F-dúrt egy transzformált bővített kvintes V<sup>7</sup> előzi meg (enharmonikus átértelmezéssel asz=gisz). (27. kottapélda)

27.

<sup>36</sup> Kivéve a 22. ütem 3. negyedét: dó-ma-szó.



A 24. ütem tökéletes ismétlése az előtte állónak. A 25. ütem a visszatérés fisz-mollját készíti elő. Ahogy a versben „elhagytuk a testet”, a dallam úgy szárnyal egyre magasabbra: 21. ütem: C-dúr, 22. ütem: esz-moll, 23-24. ütem: F-dúr, 25. ütem: visszavezetés fisz-mollba.

A 25. ütem kezdő V. után „elhangolt” akkordok sora következik, a 4. akkord egy 1:4:1 modellskála hangjaiból áll: cisz-d-g-gisz. A legérdekesebb az ütemet záró akkord.<sup>37</sup> Az oldás hangnemét tekintve ez az akkord fisz: V. leszállított basszussal, amely a poláris c hangnemben (szerkezetváltással) nápolyi hanggal színezett domináns<sup>7</sup>. A kétirányú oldást és a hangzást tekintve, h hangnem szerinti bővített II terckvart, tehát szubdomináns. Visszatérés előtti helyzetét tekintve azonban (ahol tradicionálisan domináns funkciót várunk) inkább domináns, amelynek oldása a fisz-c tonikai tengelyre történik. (28. kottapélda)

28.



fisz: emelt basszusú V terckvart



c: V<sup>7</sup> leszállított kvinttel



h: bővített II terckvart

A visszatérés a 26. ütemben kezdődik, a 26-29. ütem tökéletes ismétlése a mű első négy ütemének. A 30. ütem szövegében az 1. versszak 3. sorának ismétlése,

<sup>37</sup> Az akkordot enharmonikus átértelmezéssel és szerkezetváltással elemeztem.

zenében az analóg 10. ütemre mindössze a szoprán<sup>2</sup> asz hangja utal. E hang a mű elején egy moll hármás alaphangja volt, itt egy d alapú szűkített hármás kvintje. (29. kottapélda)

29.

mf p

S  
Bois d'a - si - le bois

A  
Bois d'a - si - le bois

T  
Bois d'a - si - le bois

B  
Bois d'a - si - le bois

A 30-31. ütemben az alt és a tenor álló hangjai mellett a szoprán<sup>2</sup> és a basszus<sup>1</sup> oldalirányú mozgást végez, és a szövegre rímelve („menedéket adó erdő”) szűkíti az ambitust. A 31. ütem utolsó negyedén (más írásmóddal) a 25. ütem záróhangzata ismétlődik.

A tétel egy domináns színezetű akkordon fejeződik be, érdekessége, hogy az alsó három szólam a fisz-moll dominánsát, egy hiányos V<sup>7</sup>-et szólaltat meg, a felső három szólam pedig már a 4. tétel Esz-dúrját készíti elő, s ennek V<sup>6</sup>-jét énekli (enharmonikus átírással) (30. kottapélda) A disz = esz–d lépés a basszus késleltetése.

30.

ppp

S  
mort

A  
mort

T  
mort très doux

B  
mort

A befejezés másik érdekessége, hogy a 4. tételt kezdő szoprán<sup>2</sup> és basszus<sup>2</sup> így két irányból közelíti meg a kezdő esz hangot, a „halál” és az „éj” között így szubtonális zárás, vagy Ta-dúr – Dó-dúr kapcsolat található. (31. kottapéllda)

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano part starts with a 'PPP' dynamic marking. The Alto part has a 'très doux' marking. The Tenor and Bass parts have 'mort' markings. The second system has two staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines are marked 'ff très lié'. The lyrics 'La nuit le froid la so - li - tu' are written below the vocal lines.

#### IV.4. 4. tétel: La nuit le froid la solitude

A tétel alapjául szolgáló vers a Költészet és igazság c. ciklus darabja.

Du dehors

La nuit le froide la solitude  
 On m'enferma soigneusement  
 Mais les branches cherchaient leur voie dans la prison  
 Autour de moi l'herbe trouva le ciel  
 On verrouilla le ciel  
 Ma prison s'écroula  
 Le froid vivant le froid brulant m'eut bien en main.

## Kinntről

Az éj a hideg a magány  
Gondosan bezártak engem  
De az ágak keresték útjukat a börtönbe  
Körülöttem a fű megtalálta az eget  
Bezárták az eget  
A börtönöm összeomlik  
Az élő hideg a lángoló hideg a kezemben van.

A vers első két sora az ember teljes elhagyatottságát, elárvulását sugallja, az egyedüllét legmélyebb fázisába (talán a halálba) kalauzol. A természeti képek azonban (a négy versben egyedülállóan) pozitív kicsengésűek, a természet a lét mélypontján visszafordul az ember felé, „gondosan” zár be, féltőn. A következő verssorban a „bezárt”, életre alkalmatlanná tett ember felé védelmezően „utat keres” az élő, erős ág. Poulenc megingathatatlan hitével e ponton talán az Isteni gondviselésre asszociált, a verssor zenei megjelenítésében „rejtett” Bach-korál töredéket hallhatunk: Erős vár a mi Istenünk, *kemény vasunk és vértünk...*<sup>38</sup>

A következő verssor egy nagyívű ellentétet ábrázol, a fű és az ég összeér, „megtalálja” egymást, a költői kép kozmikus teret ölel át. Az „ég bezárásával” és a „börtön összeomlásával” az ellentétes jelentésű képek közelebb kerülnek egymáshoz. Amennyiben a 3. tételben „spirituális halálról” beszéltünk, ez a szakasz jelenthet „spirituális feltámadást” is, vagy a természet örök körforgását szimbolizálhatja.

Az utolsó verssorban az érzékek teljes összezavarása, szinesztézia jelenik meg: „az élő hideg a lángoló hideg a kezemben van”. A gondolat nem újkeletű, már Hérakleitosznál is olvasható hasonló: „A víz nedves láng”.<sup>39</sup>

Éluard másik költeményében is fellelhető e kép:

„Egyesíts lángot és jeget  
Egyesítsd ajkad és szemed” (Látás létet ad)

Az ellentétes érzetek és fogalmak keverése végső soron a pólusok összeolvadását, a különbözőségek integrációját eredményezi. Éluard versében mindezt az ember tartja kezében, a létezés minden szintjéért felelősséggel tartozik.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Az Isten és a természet egylényegűsége nem új gondolat, a panteista filozófiák alapja.

<sup>39</sup> A szürrealisták éppen e gondolatért tartják Hérakleitoszt a szürrealizmus egyik ősenek, ahogyan ezt az 1924-ben megjelent I. Kiáltványban említik.

<sup>40</sup> A gondolat rokonságot mutat Berkeley szubjektív idealista filozófiájának néhány tézisével.

„Ha nem lenne egy ember  
 Én vagy akárki  
 Épp csak egy ember  
 Másképp nem volna semmi”

(Az élet joga és kötelessége)

„Az időnek az ember már nélkülözhetetlen  
 És íme a világ hasznos és szép dolog lett  
 Örömtelen dolog ronthatatlan királyi  
 Melyet színültig tölt az élet és az ember”

(Mindent megóvunk)

A tétel a szoprán<sup>2</sup> és a basszus<sup>2</sup> szólamban kezdődik, Esz-dúrban. A 2×1 ütemből álló motívum kérdés-felelet jellegű, a rezponzoriális előadásmódra emlékeztet. A kezdő ütem rokonságot mutat az 1. és 2. tétel kezdetével, az azonos dallammag dúr transzformációja. (32. kottapélda)

32.

*mf* très lié

1 De gran - des cuil - lers de nei - ge

*mf* très lié

2 De gran - des cuil - lers de nei - ge

Très modéré ♩ = 72

SOPRANOS

1

2

*p* peu articulé, morne

La bon - ne nei - ge le ciel noir Les bran - ches mor - tes la

ALTOS

*mf* bien articulé et en dehors

La bon - ne nei - ge le ciel noir Les branches mor - tes la dé tres - se De la fo -

TÉNORS

*mf*

la dé tres - se De la fo -

BASSES

1. SOPRANOS *ff* *très lié* O

2. La nuit le froid la so-li-tu

ALTOS O

TÉNORS O

BASSES *ff* *très lié* 1. La nuit le froid la so-li-tu

E motívum is T5 ambitusú, akárcsak a „válasz”. Szövegében az első két versor egymásra csúsztatva szólal meg, egyszerre fejeződik be a második ütem végén b-hangon. A 3. ütem eleje c-eolban értelmezhető, az első öt hangzat a modális akkordfűzés szerint: la moll- mi moll- Fa dúr- mi moll- la moll . Az öt akkord kapcsolata és felrakása emlékeztet Bach: Ein feste Burg c. koráljának 2. sorkezdetére, a két szövegtartalom is egymásra rímel. (33. kottapélda)

33.

S *ff* Mais les bran-ches cher-c

A Mais les bran-ches cher-c

T Mais les bran-ches cher-c

B

A 3. ütem második fele és a 4. ütem párhuzamosan értelmezhető. A 3. ütemben a „korál-részlet” folytatásaként I. fok után nápolyi moll akkordot, majd két alterált akkordot hallunk, amelyek visszavezetnek az Esz-dúr dominánsára, emellett „álmixturát” alkotnak. (34. kottapélda)

34.

A 4. ütem a 3. ütem analóg helyéhez hasonlóan tonikán kezdődik (I. kvartszext) Esz-dúrban, a 2. akkord itt is nápolyi hangzat (II kvartszext), ezt a „prison”-börtön szövegen két domináns funkciójú akkord követi. A kétütemes motívum Esz: V<sup>6</sup>-en áll meg. A következő háromütemes motívum az első két ütem „dúsított” ismétlése, az időbeni bővülést a szöveg indokolja. A dallam az altba kerül, és a szoprán<sup>2</sup>-vel (alsó terc), ill. a basszus<sup>1</sup> szólammal (alsó kvart) két ütemen át tonális mixtúrát alkot. Eközben a tenor az Esz-dúr tercét, a basszus<sup>2</sup> Esz-B tonika-domináns ingát szólaltat meg.<sup>41</sup> (35. kottapélda)

35.

<sup>41</sup> Kivéve a 6. ütem második negyedén.

Az első motívum a 7. ütem első negyedén áll meg, a basszus<sup>2</sup> b hangja felett VI<sup>2</sup> hangzik. A 7. ütem szoprán<sup>1</sup> szólama a 2. ütem ismétlése. A motívumot záró hang itt is b, e hangot azonban nem lehajló N2-dal éri el Poulenc, mint a 2. ütemben, hanem felugró k7-el. A dallamvezetési különbséget a két szöveg tartalmának különbözősége indokolja. Az első 2 ütemben „az éj, a hideg, a magány gondosan bezárnak engem”, a 6-7. ütemben a „fű megtalálta az eget” a szöveg. Habár mindkét területen szerepel a „bezárás”, a vers elején ez valóságos zárást jelent, míg itt a fű és az ég találkozását, a tér kitágulását szimbolizálja. Emellett itt található a mű legmagasabb hangja a „ciel-ég” szövegen, tehát a reneszánszra jellemző madrigalizmus is megfigyelhető e helyen.

Ezzel összhangban a 2. ütem zárása egy oktáv, a 8. ütem első negyedén lévő frázisvég pedig négy oktáv ambitusú. A három ütemes terület tonikai funkciójú.

A „börtönöm összeomlik” szövegrész a 8. ütemben domináns funkciójú, a két rész kapcsolása plagális jellegű.<sup>42</sup> A 8. ütem alterált akkordok sorozata, leginkább domináns hangnemben értelmezhető: b-moll: I-III terckvart -IV<sup>9</sup>- II<sup>11</sup>- B dúr: IV-I. Az akkordok kettésével tercokon kapcsolatot alkotnak: b- d: +4, Esz-Cesz: -4, Gesz-B: +4. A cesz-re épülő nápolyi akkordot átmenő akkordnak halljuk, az Esz<sup>9</sup> után mintegy dallami „csúszásként” értelmezhető. Az Esz<sup>9</sup>-től kezdődően az akkordfűzés vonzást mutat Cesz-dúr felé, mely a b-hangnem nápolyi hangneme.<sup>43</sup> Az oldás B-dúr akkordra történik, nem szabályosan, hanem keresztállás-szerűen. (36. kottapéllda)

36.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are "ma pri-son s'é-crou la". The Soprano part has a rest in the first measure. The Alto, Tenor, and Bass parts have a melodic line starting on B-flat. The Tenor part has an upward arrow on the final note. The Bass part has a downward arrow on the final note.

<sup>42</sup> A börtön szóhoz Poulenc a 4. ütemben is domináns funkciót rendelt.

<sup>43</sup> E „vonzást” igazolja, hogy amennyiben a B: IV e hangját enharmonikusan átírjuk fesz-szé, az akkord Cesz: V<sup>7</sup>.



A 9. ütemben kezdődik az utolsó verssor zenei anyaga, Esz-dúrban. A baszszus<sup>1</sup> tonikái „orgonapontja” felett a felső négy szólam először I. fokot, majd egy többszörösen késleltetett V kvintszextet énekel. Az ütemben ezáltal funkciókeveredés található, de értelmezhető a záró harmónia késleltetett I<sup>11</sup>-ként is.<sup>44</sup> (37. kottapélda)

37.

fff

S Le froid vi - vant le froid brû - lant

A Le froid vi - vant le froid brû - lant

T Le froid vi - vant le froid brû - lant

B Le froid vi - vant le froid brû - lant

(ne pas étouffer les Ténors)

A 11. ütem akkordjai a teljes autentikus kadenciát bejárák: VI<sup>9</sup> ford. – IV kvartszext - VII<sup>2</sup>, majd terckvart- I<sup>6</sup>, T-S-D-T. A 12. ütem az előző ütem ismétlése, szövegében is. A domináns jellegű VII terckvart után azonban nem tonika, hanem domináns következik: VII<sup>2</sup> szűkre alterált terccel (13. ütem első akkordja). Ez az akkord azonban enharmonikus átértelmezéssel (d = eszesz) egy nápolyi akkord, Esz: II kvintszext. (38. kottapélda)

<sup>44</sup> Hasonlóan „megfogalmazott” terület található a II. tétel 17-19. ütemein, az analóg helyen az összeolvasott hangzat I<sup>9</sup>.

38.

Az utolsó három akkordkapcsolat plagális jellegű. A „kezemben van” szövegrészen az ambitus lépcsőzetes szélesítését figyelhetjük meg. Az első „main” decima ambitusú, a második éppen egy oktávval több. A zene „kinyitja a kezét”, igazi vegyeskari tág szerkesztés hallható. Ha a hangzásból és nem a leírásból indulunk ki, Fesz<sup>7</sup> – Cesz<sup>7</sup> – esz hangzatokat találunk, tehát a záró tonika előtt nápolyi területről beszélhetünk. A Fesz-Cesz –1 –es plagális föllépés, a Cesz-esz plagális füllépés, diatonikus tercfordulat. Az utolsó akkord hangszín okokból terc-állású, a szoprán<sup>1</sup> és szoprán<sup>2</sup> szólamcseréjéből adódóan. (39. kottapéllda)

39.

Az esz-moll zárás a tételt kezdő Esz-dúrhoz képest maggiore-minore fordulat, a kvintkörön –3-s lépés.

## V. UTÓSZÓ

Poulencet a lexikonok invenciózus dalszerzőként, és könnyed, közérthető dallamvilágú művek szerzőjeként említik. Személye és zenéje azonban ennél sokkal árnyaltabb. Neveltetéséből, lelki alkatából és betegségéből fakadó bipoláris személyisége nyomot hagyott egész művészetén. Kétségtelen, hogy pályafutása elején előnyben részesítette a könnyed (olykor frivol) témákat, ennek megfelelően a music-hallok zenéje, az utca hangja, a nagyváros folklórja rejlik a kezdeti művekben. A „Tiresias keblei” és az „Őzikék” „könnyűléptű” szerzője azonban egyre inkább, mint vallásos művek alkotója került a köztudatba. Dalaihoz, kantátáihoz választott szövegei a kor történelmi-művészeti eseményei iránti érzékenységről, széleskörű humán műveltségről, mélységes emberszeretetről, és nem utolsósorban kiváló ízlésről tanúskodnak.

Az *Un soir de neige* c. kantátához választott versek tökéletes egységet alkotnak, gondolati-tartalmi felépítésük egymásból következik. Képeik az emberi lélek egyre mélyebb régióiba vezetnek, olyan, az egész emberiséget érintő filozófiai tartalmakat tárnak fel, mint a halál, a feltámadás, az ember helye és szerepe az univerzumban. Ahogyan a versek mondanivalója egyre mélyül, úgy válik zenei megoldásuk is egyre árnyaltabbá, sokrétűbbé.

Poulenc zenei nyelvezete alapvetően konzervatív, a „modern” zenei eszközökkel való sáfarkodása ellenére tonálisan gondolkozott, hármashangzat-alapú, tonika-domináns viszonyra épülő harmóniarendben komponált:

*„(Poulenc) sohasem kérdőjelezte meg a tonális-modális kompozíciós módszert, számára a kromatika nem volt több koloritnál. Zenei nyelvezetének legfontosabb alkotóeleme a melódia”<sup>45</sup>*

A négy tétel során megjelennek a modális zenére jellemző fordulatok, a bimodalitás, a reneszánsz madrigalizmus, a különböző akkordok romantikus megjelenési formái, a tercrokonság, a poláris hangnemkapcsolatok, az egészhangú skála, a 12 fokú hangkészlet használata, és a modell-dallamok is.

E zenei eszközök megjelenése nem véletlenszerű, alkalmazásuk a tartalomforma összefüggésében valódi tartalmakat hordoz, Poulenc olyan klasszikus alapokba ágyazza ezeket, melyek meghatározzák egész életművének egyéni stílusát. Modernsége meglepő témaválasztásaiban és meghökkentő fordulataiban rejlik. Nem volt újtó, mint erről ő maga vall egy 1942-es nyilatkozatban: *„Tudom, hogy nem találtam ki új harmóniákat, mint Stravinsky, Debussy, Ravel, de hiszem, hogy van hely olyan új zene számára is, amely már más által kitalált eszközökkel dolgozik: Vagy nem ez volt a helyzet Mozart és Schubert esetében?”<sup>46</sup>*

---

<sup>45</sup> The new Grove dictionary of music and musicians (computer version) London-New York 2001

<sup>46</sup> The new grove dictionary of music and musicians (computer version) London-New York 2001

Senki nem állítja, hogy Poulenc olyan egyetemes szerző volt, mint Mozart vagy Schubert, tehetségében és zenei szemléletében mégis van valami nagyon eredeti és értékes.

Napjaink muzsikusai közül is sokan idegenkednek zenéjétől, nem veszik komolyan, néhány mű kivételével keveset szerepel a koncertpódiumon. A probléma összefügg zenei törzsfejlődésünkkel, „*amely olyannyira beágyazódott a forma, a struktúra és a „fenségesség” német eszméibe*”<sup>47</sup>

Érdemes lenne többet foglalkozni Poulenc zenéjével, meglátni a könnyed dal-  
lamok mögött a kifejezőerőt, a motivikus szerkesztés mögött a nagyformát ös-  
szetartó kohéziót, a nehezen érthető versek mögött a humánus életfilozófiát, és  
az egész életmű mögött az Embert.

---

<sup>47</sup> Harold C. Schonberg: A nagy zeneszerzők élete 496. o. (Európa, Bp. 1998)

## **VI. MELLÉKLET**

### **VI.1. Paul Éluard**



## VI.2. Paul Éluard: Emlékbeszéd Petőfi Sándor halálának századik évfordulójára

Köszöntöm őt a férfit ki most száz éve halt meg  
Őt ki huszonhat évet élt meg  
De Magyarország az évszázadairól  
Fiai sorsával beszél  
Költői sorsával beszél  
Költőt köszöntök itt ki íme ma is él

Petőfit nem az ég szülte és nem a nap  
Mészáros volt az apja és cselédlány az anyja  
Hadd énekeljem itt ínségét és diadalmát  
A századokra szólót az ínség ellenében  
S az emberek szívében kik társnak befogadták

Fegyverrel a kezében szólt a viharra fennen  
A villámot szerelmes szavakkal ösztökdélte  
Az egyszerű rózsá s a kenyér ellenségei ellen  
Hadd énekeljem őt akit ma népe áld  
Őt aki végül is leverte minden királyt

Őt ki gyerekfővel bátran színésznek állt  
Hogy felmutassa és szóra bírta az embert  
A fiút ki az éhhalállal szembeszállt  
Ki egymaga emelt a Semmire kezét  
Őt az örök férfit aki ma is gyerek

Petőfi tudja mily erő a hajnalé  
Sugarai dolgos kezekben gyökereznek  
Élet s öröklét közt hidat ő emeltet  
Szívébresztő csókok őtöle fényesednek  
Forrásvíz őt viszi új s új mezők felé

Petőfi már örül vértelen küzdelemnek  
Győzelmes büntelen nyarakat énekelhet  
Csatáz bár egyre még s ontja ő egyre vérét  
Hogy haljunk szabadon legyen mindig reménység  
A szegények reménye a mézed Magyarország

Arany verseiért fizessetek elvtársak  
Hitetek vidám aranyával  
Magyarország a tíz ujján  
Számlálja híveit és a csillagokon  
Petőfi álmait  
A magyar alföld költeményén.

### **VI.3. „Hatok”**



### **VI.4. Francis Poulenc**



## VI.5. Poulenc kórusműveinek jegyzéke kronológiai sorrendben

Chansons á boire	(1922)
Sept chansons	(1936)
Litanies Á la vierge noire	(1936)
Petites voix	(1936)
G-dúr mise	(1937)
Sécheresse	(1937)
Quatre motets pour un temps de pénitence	(1939)
Exultate Deo	(1941)
Salve Regina	(1941)
Figure humaine kantáta	(1943)
<b>Un soir de neige</b>	<b>(1944)</b>
Chanson française	(1946)
Quatre petites prières de saint François d'Assise	(1948)
Stabat Mater	(1950)
Quatre motets pour le temps de Noël	(1952)
Ave verum corpus	(1952)
Laudes de Saint Antoine de Padoue	(1957–59)
Gloria	(1959)
Sept réponses des ténébres	(1961)

## VI. 6. A 2. tétel alapjául szolgáló vers eredeti leírásban, zenei tagolás szerint és fordításban

Un loup	Un loup	Farkas
La bonne neige le ciel noir Les branches mortes la détresse De la forêt pleine de pièges Honte à la bête pourchassée La fuite en flèche dans le cœur	La bonne neige le ciel noir Les branches mortes la détresse De la forêt pleine de pièges Honte à la bête pourchassée La fuite en flèche dans le cœur	A jó hó a fekete ég A halott ágak a szorongás A csapdákkal teli erdő Az üldözött állat szégyene Menekül nyíllal a szívében
Les traces d'une proie atroce Hardi au loup et c'est toujours Le plus beau loup et c'est toujours Le dernier vivant que menace La masse absolue de la mort.	Les traces d'une proie atroce Hardi au loup Et c'est toujours le plus beau loup Et c'est toujours le dernier vivant Que menace la masse absolue de la mort.	A rút áldozat nyomai A merész farkas És ez mindig a legszebb farkas És mindig az utolsó élő Akit fenyeget a halál abszolút tömege.



Très lent et calme  $\text{♩} = 52$ 

60

## VI.8. Un soir de neige – teljes kottaanyag

à Marie-Blanche

### UN SOIR DE NEIGE

Petite cantate de chambre  
pour 6 voix mixtes ou chœur à cappella

1. DE GRANDE CUILLEERS DE NEIGE ...

Poème de  
**Paul ELUARD**

Musique de  
**Francis POULENC**

Modéré (sans lenteur) ♩ = 56  
*mf* *très lié*

**SOPRANOS**  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -

**ALTOS**  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -

**TÉNORS**  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -

**BASSES**  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -  
De geran - des cuil - lers de nei - ge Ra - mas - sent nos pieds gla -

**S**  
Et d'a - ne du - re pa - ro - le Nous heur - tons l'hi -  
Et d'a - ne du - re pa - ro - le Nous heur - tons l'hi -

**S**  
ver ré - tu  
ver ré - tu

**A**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**T**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**B**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**S**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**A**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**T**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

**B**  
Chaque afre a sa place en l'air  
Chaque afre a sa place en l'air

[illegible]

*H*

S  
A  
T  
B

Honte à la bé - te pour-chas -  
 dé - tres - se  
 mor - tes la  
 ré - tés - se De la fo -  
 rêt plé - ne de piè - ges  
 Honte à la bé - te pour-chas -

## 2. LA BONNE NEIGE...

Très modéré ♩ = 72

*p* *pas articulé, morne*

1 La bon-ne nuit, je le ciel noir

2 La bon-ne nuit, je le ciel noir

3 Les bran-ches mor-tes la dé-la dé-

SOPRANOS

ALTOS

TÉNORS

BASSES

Musical score for a vocal solo, featuring piano markings (*pp*, *molto pp*, *mf*) and dynamic markings (*cresc.*, *decresc.*). The lyrics are in French: "Rê- che dans le cœur" and "sé - e La fuite en". The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is marked *pp* and the second *molto pp*. The third system is marked *mf* and the fourth *mf*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

S: *f* et c'est tou - jours Le plus beau  
 A: *f* loup et c'est tou - jours Le plus beau  
 T: *f* proie a - mo - ce Har - di au loup et c'est tou - jours Le plus beau  
 B: *f* Har - di au loup et c'est tou - jours Le plus beau  
 et c'est tou - jours Le plus beau

S: *f* *ppp* *laintain* *très lié* na - ce La masse ab - so - lue de la mort La bon - ne nei - ge  
 A: *très lié* La bon - ne nei - ge  
 T: *très lié* na - ce La masse ab - so - lue de la mort La bon - ne nei - ge  
 B: *très lié* La bon - ne nei - ge  
 Ah

S: *f* *p subito* et c'est tou - jours Le der - nier vi - vant que me -  
 A: *f* loup et c'est tou - jours Le der - nier vi - vant que me -  
 T: *f* loup et c'est tou - jours Le der - nier vi - vant que me -  
 B: *f* loup et c'est tou - jours Le der - nier vi - vant que me -  
 loup

S: le ciel noir Les bran - ches mor - tes la dé - tres - se De la fo -  
 A: le ciel noir Les bran - ches mor - tes la dé - tres - se De la fo -  
 T: le ciel noir Les bran - ches mor - tes la dé - tres - se De la fo -  
 B: le ciel noir Les bran - ches mor - tes la dé - tres - se De la fo -  
 Ah De la fo -



S *pp* Un grand mo - - - ment noy - és  
 A *pp* Un grand mo - - - ment noy - és  
 T *pp* Un grand mo - - - ment noy - és  
 B *mf très lié et expressif* Un grand mo - ment d'eau froide a sai - si  
*mf très lié et expressif* Un grand mo - ment d'eau froide a sai - si

3. *très expressif* *p*

S  
A  
T  
B

La fou - le de mon corps en souff - fre - je m'af - fai - blis -  
La fou - le de mon corps — je m'af - fai - blis -  
La fou - le de mon corps — je m'af - fai - blis -  
La fou - le de mon corps — je m'af - fai - blis -

ppp

Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

Bois d'a - si - le bois mort - où sans es -

ge prend pied

*f*

S  
poir je rê - ve De la mer aux mi- noirs cre - vés

A  
poir je rê - ve De la mer aux mi- noirs cre - vés

T  
poir je rê - ve De la mer aux mi- noirs cre - vés

B  
poir je rê - ve De la mer aux mi- noirs cre - vés

S *mf* je me dis - per - se - e j'a-voue ma mort - *sf*  
 A je me dis - per - se - e j'a-voue ma mort -  
 T je me dis - per - se - e j'a-voue ma mort -  
 B je me dis - per - se - e j'a-voue ma mort -

S *mf* du - Bois d'a - si - le bois mort - *ppp*  
 A Bois d'a - si - le bois mort -  
 T Bois d'a - si - le bois mort - *très doux*  
 B Bois d'a - si - le bois mort -

## 4. LA NUIT LE FROID LA SOLITUDE...

Eclatant, modéré  $\text{♩} = 69$ 

S *sf* j'a-voue au - trui - Bois meur - tri - *ppp subito*  
 A j'a-voue au - trui - Bois meur - tri -  
 T j'a-voue au - trui - Bois meur - tri -  
 B j'a-voue au - trui - Bois meur - tri -

S *sf* On m'en-fer-ma soi-gneu-se-ment *p*  
 A *sf* La nuit le froid la so-li-tu-de *sf*  
 T *sf* On m'en-fer-ma soi-gneu-se-ment *p*  
 B *sf* La nuit le froid la so-li-tu-de *p*

LU

**ff**

Mais les bran - ches cher-chaient leur voie dans la pri - son  
 Mais les bran - ches cher-chaient leur voie dans la pri - son  
 Mais les bran - ches cher-chaient leur voie dans la pri - son  
 Mais les bran - ches cher-chaient leur voie dans la pri - son

S A T B

**fff**

Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main  
 Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main  
 Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main  
 Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main  
 Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main  
 Le froid vi - vant le froid brù - lant m'eut bien en main

S A T B

**fff**

On ver-rouil - la le ciel  
 moi l'her-be trou - va le ciel  
 moi l'her-be trou - va le ciel  
 moi l'her-be trou - va le ciel  
 moi l'her-be trou - va le ciel  
 moi l'her-be trou - va le ciel

S A T B

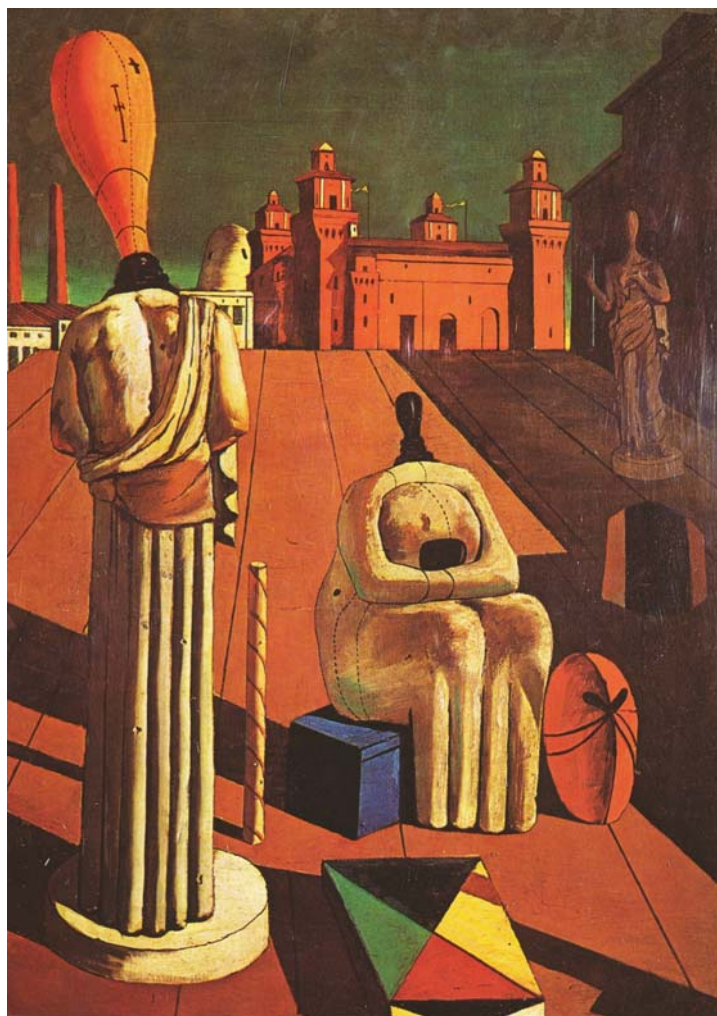
**fff** *long* *sec*

m'eut bien en main  
 m'eut bien en main  
 m'eut bien en main  
 m'eut bien en main  
 m'eut bien en main  
 m'eut bien en main

S A T B



## VI.9. Giorgio de Chirico: Nyugtalanító múzsák



## VI.10. Paul Éluard: Giorgio de Chirico

Egy fal felfed egy másikat  
S ijedős árnyamtól oltalmaz az árnyék.  
Ó, szerelmem vára szerelmemet zárja,  
Hallgatásom zárják fehér futó falak.

Te mit oltalmaztál? Közönyös tiszta ég,  
Remegve megóvtál. Domborművű a fény  
Az égbolton, amely nem a nap tükre már,  
Nappali csillagok a zöld lombok között,

Emlék azokról, kik tudás nélkül szóltak,  
Ők gyengítenek el s most helyükön vagyok  
Szerelmes szemmel és túl hű kézzel ahhoz, hogy  
Kifosszam e világot, hol nem vagyok jelen.

Kiss Sándor fordítása

## VI.11. Yves Tanguy: Öreg látóhatár



## VI.12. Paul Éluard: Yves Tanguy

Egy este minden este s ma este úgy mint máskor  
Ha közeleg a hímnős éjjel  
S alig késik növekedése  
Odalesznek a lámpák rejtett vadjaikkal  
De a hiúzok a baglyok felizzott szénszemében  
A végtelen nap ragyog  
Évszakok keserve  
Házi hollómadár  
A látás képessége mit körülvesz a föld.

Vannak hideg vízen domború csillagok  
Éjnél feketébbek  
Majd hirtelen a hajnal mint a vég  
Felmerül az emlékből minden ábránd  
Illat-árnyékban minden falevél.

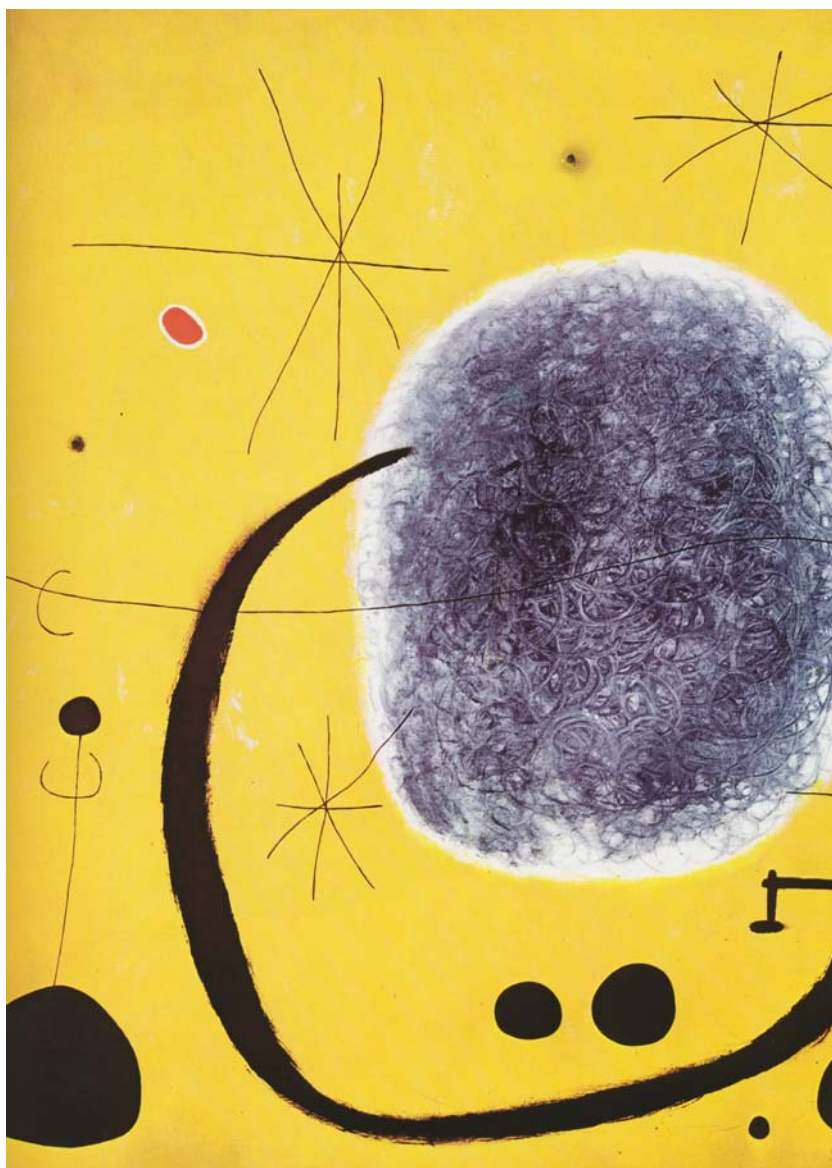
S a kezek lányai hogy elaltassanak  
Feszíthetik testüket kitarthatják keblük kökörcsinét  
E hús-és borzongás-hálóból nem merítek  
A világ végétől a mai alkonyig  
Nincs ami ellenálljon kietlen képeimnek.

Fagyos síkságok a csend szárnyai  
Megreccsennek a legapróbb vágtyól  
Meglátja őket az éj ha visszanéz  
S a látóhatárig löki.

Elhatároztuk semmi nem lesz másként mint ahogy  
Ujjunk akarja ha kedve szerint játszik egy törött gép kormányán.

Kiss Sándor fordítása

**VI.13. Joan Miro: Az ég kékjének aranya**



#### **VI.14. Paul Éluard: Joan Miro**

Ragadozó nap fejem börtönében,  
Rabold el a dombot, rabold el az erdőt.  
Az ég szebb, mint valaha.

A szőlő szitakötői  
Pontos formát adnak neki,  
Mely szétfoszlik, ha intek.

Világ első felhői,  
Érzéketlen felhők minden indok nélkül,  
Magvaik égnek  
Tekintetem szalmatüzeiben.

Hogy végül hajnalba öltözhessen,  
Az kell, hogy az ég oly tiszta legyen, mint az éj.

Kiss Sándor fordítása

## FELHASZNÁLT IRODALOM

1. A modernizmus. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1975.
2. A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina, Bp., 1983.
3. A XX. század művészete. Corvina, Bp., 1993.
4. Appear and inspire. (CD) Telarc, Cleveland 1996.
5. Az avantgarde támogatói. Corvina, Bp., 1964.
6. Bajomi Lázár Endre: A mai francia irodalom kistükre. Gondolat, Bp., 1962.
7. Czeizel Endre: Aki költő akar lenni, pokolra kell annak menni? GMR, Bp., 2001.
8. Dobosy László: A francia irodalom története II. kötet. Gondolat, Bp., 1963.
9. Európa története. Csokonai kiadó, Bp., 1996.
10. Fábíán Imre: A XX. század zenéje. Gondolat, Bp., 1966.
11. Figure humaine and other secular choral music. (CD) Hyperion, London 1995.
12. Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. Gondolat, Bp., 1980.
13. Illyés Gyula: Ingyen lakoma. (tanulmányok) Szépirodalmi kiadó, Bp., 1964.
14. Kedves Tamás: Esztétika. Nemzeti tankönyvkiadó Rt. Bp., 1999.
15. Margócsi: Az irodalom története 1905–1919-ig. Tankönyvkiadó, Bp., 1988.
16. Nemes István: Az irodalom története 1919–45-ig. Tankönyvkiadó, Bp., 1988.
17. Nichols, Roger: Francis Poulenc. Chester Ltd. Novello&Company Ltd. 2002.
18. Orfeusz hangzó zenetörténet/ 6. Nemzeti Kulturális Alap, Bp., 2000.
19. Paul Éluard válogatott versei. Kozmosz könyvek, Bp., 1982
20. Rónay György: Fordítás közben. (tanulmányok) Magvető, Bp., 1968.
21. Rónay László: Hűség sáfárok. Szépirodalmi kiadó, Bp., 1975.
22. Schonberg, Harold C.: A nagy zeneszerzők élete. Európa könyvkiadó, Bp., 1998.
23. Somorjai Dorottya: Őzikék. rádióelőadás
24. The new Grove dictionary of music and musicians (computer file) / Miriam Chimenes:Poulenc(London-New York 2001- )www.grove.com
25. Világirodalmi kisenciklopédia I. kötet. Gondolat, Bp., 1984.



